
HISTORIA
414 417

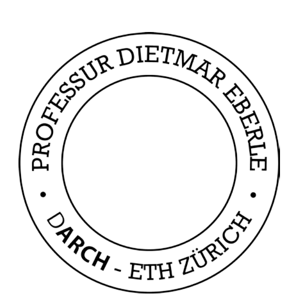
Titelbild

Quelle:
Les Cités obscures, L'Archiviste
François Schuiten & Benoît Peeters
Editions Casterman Bruxelles 1988

“Der Architekt ist ein Maurer der Latein gelernt hat.“

Adolf Loos

HANDWERKHEFT IV
TEXTE



ETH Zürich
Professur Dietmar Eberle
Departement Architektur
Entwurf III / IV

Handwerkheft IV
Entwurf III / IV
2. Jahreskurs

Konzept und Struktur
Marcello Nasso

Redaktionsarbeit
Raphael Haefeli, Franziska Hauser, Nora Küenzi,
Patrycja Okuljar, Stefan Roggo, Marcello Nasso

Grafik und Layout
Sören Davy, Raphael Stähelin, Hubert Holewik

Herausgeber
Professur Dietmar Eberle
ETH Zürich 2014
Departement Architektur
Stefano Franscini Platz 5
CH 8093 Zürich

INHALT

Briefe & Interviews

Biografien

Vorträge & Aufsätze

BRIEFE & INTERVIEWS



Richard Buckminster Fuller (1895 - 1983) im Gespräch mit Norman Foster

BI01 FRANK LLOYD WRIGHT
IM BRIEFWECHSEL MIT LOUIS HENRI SULLIVAN

1. April 1918

Lieber Frank!

Danke für Ihren lieben und hochwillkommenen Brief. Und der Scheck zeigt, daß Sie auch Verständnis haben.

Nein, Frank, ich bin nicht krank, und war's auch nicht in letzter Zeit. Ich muß nur ab und zu "die Segel streichen" und meine Kräfte so gut es geht regenerieren - bin einfach erschöpft durch die ständig an mir nagenden Sorgen. Meine Sorgen sind natürlich vor allem Geldsorgen, aber für jemanden wie mich ist das wirklich schlimm. Die ungewisse Zukunft macht mir das leben zur Hölle. Daß ich mit 61 noch soweit kommen mußte!

Ich höre, daß Sie viel zu tun haben, und freue mich gebührend. Unseren Freund Jens Jensen sehe ich häufig. Ich habe den Mann ins Herz geschlossen und werde mich ziemlich einsam fühlen, wenn er am 1. Mai nach Ravinia [Illinois] zieht.

Freue mich, daß Sie Ende der Woche kommen. Lassen Sie uns unbedingt zusammenkommen. Ich habe Ihnen viel zu sagen, das sich nicht schreiben läßt. Habe das dringende Bedürfniss nach der richtigen Art von Gesellschaft - das verstehen Sie bestimmt.

In Erwiderung Ihrer freundschaftlichen Zuneigung
mit herzlichen Grüßen,
Louis H. Sullivan
Hotel Warner, Chicago.

Ich merke gerade, daß Ihr Brief vom 25. März datiert und am 27. März abgeschickt wurde. Ich habe ihn erst heute morgen bekommen, er mag im Hotelbüro gelegen haben. Benutzen Sie bitte weiterhin die Adresse im Hotel.

10. April 1919

Mein lieber Meister Sullivan!

Ihre beiden Briefe haben mich hier erreicht und klingen nach Neuigkeiten und gutem Mut.
Ich freue mich über den Abschluß des Buchs und über die neue Arbeit. Beides wird Ihnen sehr gut tun, da bin ich mir sicher.

Vor ein oder zwei Tagen kam ein Ausschnitt aus der Tribune mit einer Abbildung von Werners Porträt, und der Vorwurf des "Pro-Germanismus" war darin erörtert. Es scheint mir eine sehr gelungene Arbeit und Ihnen auch ähnlich. Die Zeitschrift hat ebenfalls Tallmadges Artikel benutzt. Seine Würdigung ist oberflächlich genug.

Seit ich hier bin, habe ich außer den nötigen Geschäftsbriefen ans Büro und ein paar an meine Mutter keine Briefe geschrieben.

Ich habe jedoch oft daran gedacht, Ihnen zu schreiben - war aber sehr beschäftigt, fast jede Minute. Wenn ich nicht in Bauvorbereitungen stecke, scheint ganz Japan mir mit verlockenden "Nishikiye" [farbigen Drucken) nachzustellen, die eine Beschäftigung für sich sind; ebenso faszinierend wie finanziell ruinös.

Ich habe jeden Cent, den ich eintreiben, leihen oder überziehen konnte, dafür ausgegeben - ein letzter groß angelegter Versuch, um nach meiner Rückkehr im Juli meine Schulden zu tilgen.

Durch meine frühere Arbeit hier und die enormen Summen, die ich in meinen Angelegenheiten und denen anderer ausgegeben habe, bin ich zum leuchtenden Ziel derer geworden, die diese "reizenden Stücke" in ihrem Besitz haben. Habe diesmal mit zwei alten Familien außergewöhnlichen Erfolg gehabt und mir Schätze gesichert, die die alten Betrüger von Händlern nie zu Gesicht bekommen haben.

Wenn ich zurück bin, werde ich in der Welt der Drucke für Aufsehen sorgen - und hoffe, daß mir das kaltblütig und formvollendet zu meinem finanziellen Vorteil gelingen wird.

Im Cliff Dwellers könnten Sie mir helfen, indem Sie bei Show und anderen die Bemerkung fallen lassen, daß ich im letzten halben Jahr eine Sammlung erworben habe, auf die selbst Monsieur Vevet neidisch wäre! Vielleicht ließe sich im September oder Oktober eine Ausstellung im Art Institute arrangieren - für die schönsten Dinge dieser Art in der Welt? Dann könnte ich sie weiter nach New York schicken und dort verkaufen. Inzwischen bin ich abgebrannt, aber da hier für mein tägliches Leben gesorgt und die Rückfahrt gesichert ist, werde ich bestimmt einigermaßen wohlgenährt zu Hause ankommen.

Sie werden es vielleicht kaum glauben können, aber ich habe es geschafft, in diese Sache mehr als 170 000 Yen bzw. mehr als 85 000 Dollar zu stecken. Das ist eine ganz schöne Summe und macht mir Angst, wenn ich daran denke. Ich habe alles auf eine Karte gesetzt. Die Leute hier vom Hotel haben mir geholfen und das ganze Geld für den Auftrag bereits ausgezahlt, so daß ich damit vielleicht spekulieren und es verdoppeln kann - dabei zieht sich die Arbeit hier furchtbar in die Länge, und ich werde jegliche Entschädigung für meinen Zeitaufwand verlieren.

Die Bürokratie hier ist langsam und endlos. Wir hatten im Imperial Hotel einen jungen Burschen (vor ein oder zwei Wochen abgereist), der für die Regierung 125 Lastwagen in Empfang nehmen sollte. Er kam Anfang November her. Die für die Regierung bestimmten Lastwagen wurden im Hafen von Yokohama ausgeladen, aber die Regierung hatte kein Geld, um den Zoll von 35 Prozent an die Regierung zu bezahlen; sie hatte kein Geld, um sich selbst zu bezahlen! Also wartete der junge Bursche fünf Monate lang, und die Lastwagen am Kai warteten mit ihm, bis Ende März die Anweisung kam und der Zoll im April bezahlt wurde. So gehen die Dinge hier. Wir haben die Ziegel, die Mauersteine da, alle Kräfte sind versammelt und bereit loszulegen, und irgendwelche Regierungsgebäude auf der Baustelle stehen immer noch im Weg. Die Regierung ist nicht befugt, sie zu verkaufen, und hat kein Geld, sie zu versetzen. Und da stehen sie. Ich nehme an, wir werden sie einbauen müssen, und die Regierung mag sie sich wie den vertrockneten Kern aus einer Nuß herauspflücken, wenn sie kann.

Ich hätte hier zwei weitere schöne Hotels an herrlichen Plätzen in anderen Städten bauen können, aber als wir schon fast beim Unterzeichnen der Verträge waren, kam die Sache den Direktoren des Imperial Hotels bei ihrer Vorstandssitzung zu Ohren, und da hatte Baron Okura Einwände, Baron Shibusawa unterstützte ihn, und Murai San und Asano San, zwei der reichsten Männer Japans und sehr mächtig, leisteten nach Leibeskräften Schützenhilfe. Sie wollten ihren "importierten" Architekten nicht mit anderen teilen, bis ihr eigener Auftrag abgeschlossen ist.

In Ordnung, sagte ich - es ist mir recht, wenn sie mich auslösen wollten, aber sie selbst müßten mich dann mit neuen Projekten beschäftigen, weil ich von dem einen nicht recht wachsen und gedeihen kann.
Sie stimmten zu, daß etwas getan werden müßte, und sagten, daß sie etwas tun würden. Woraufhin ich in dem einen

Fall meinen Vertrag löste und im anderen nicht unterschrieb. Aber sie haben noch nichts Weiteres unternommen. Jedenfalls habe ich damit einen gewissen Anspruch, von dem sie später noch hören mögen. Aber vielleicht halten sie ihr Versprechen.

Es werden hier viele Hotels gebraucht, und viele schöne Grundstücke sind verfügbar.

Wie ich es verstanden habe, hatten sie nur gegen Hotels Einwände - aber ich glaube, sie werden mögliche Auftraggeber von mir fern halten, so weit sie können.

In vielerlei Hinsicht ist dies immer noch eine feudalistische Insel. Wir haben es hier sehr bequem: zwei Zimmer und Bad in einem sonnigen Winkel des Hotels; außerdem ein Büro und ein guter Zeichenraum, die in einem Holzgebäude an der Baustelle eingerichtet sind.

Ich hatte mit Max Junghandel ausgemacht, daß er im Februar hierherkommt, aber er sitzt immer noch in San Francisco fest- seine deutsche Abstammung! Können Sie irgendwas tun? Wir haben ihm Geld geschickt, das er fast verbraucht hat, und er will mehr oder wird bald mehr wollen. Aber es liegt bei ihm herzukommen, sein Erscheinen hier liegt in seiner moralischen Verantwortung, und mir gefällt meine Situation in seiner Sache in der momentanen Lage überhaupt nicht. Können Sie irgend etwas für ihn tun?

Bitte schreiben Sie mir weiterhin bei Gelegenheit. Ich bin immer begierig, Nachricht von Ihnen zu haben, und daß ich Ihre Briefe bis jetzt vernachlässigt habe, ist nur ein Zeichen meiner Hauptbeschäftigung hier, derentwegen ich alles aufschiebe - auch ein Zeichen von Egoismus, muß ich gestehen - ohne zu glauben, daß dies Eingeständnis mich irgendwie voranbringt

Wie immer sehr herzlich,
Ihr Frank

Da ich befürchte, daß Sie ihn trotz der wohlgemuten Briefe brauchen könnten, wollte ich einen Scheck beilegen, aber das ist jetzt unmöglich - er ruht zusammen mit anderen künftigen Freuden und dringlichen Verpflichtungen tief im Herzen der Nishikiye! Mit der Zeit wird sich daraus etwas ergeben. Wenn ich die Kraft haben werde, meine Feinde zu Boden zu werfen, sollen die Ihrigen nicht ungeschoren davonkommen!

30. November 1922

Lieber Meister!

Ich werde Ihnen ein Geheimnis verraten, das Sie hoffentlich wahren werden - ich bin ziemlich bankrott, und nirgendwo ist Arbeit in Sicht. Meine "Verkaufskampagne" ist fehlgeschlagen. Ich denke immer sehr herzlich an Sie und hoffe, daß es Ihnen gut geht - wenigstens so weit, daß das "vie d'interieur" unbeeinträchtigt ist. Wenn die Situation verzweifelt wird und Sie in eine ernste Lage kommen, sollen Sie wissen, daß ich meine letzte Brotkrume teilen würde, und ich hoffe, daß Sie mir Bescheid geben, wann immer es einmal so bedrohlich wird.

Ich lege von dem, was ich übrig habe, etwas bei, damit Sie etwas zu Weihnachten haben, da ich bis dahin vielleicht weit weg auf Arbeitssuche bin.

Herzlichst,
Frank

26. September 1923

Lieber Meister!

[...] Ich habe noch ein Telegramm aus Tokio erhalten, in dem es heißt, daß "das Imperial aufrecht und gerade" steht - unterzeichnet von Hayashi, dem Geschäftsführer, der damals nach Amerika kam, um mich zu holen, und von Endo, der in meinem Büro in Tokio meine rechte Hand war.

Bestätigung kommt jetzt von allen Seiten.

Von den Yankee-Hochhäusern stehen einige noch, sind allerdings böse beschädigt, und bei anderen sind die obersten Stockwerke heruntergekommen - alle haben sichtbare ernste Schäden und haben wahrscheinlich Tausende ermordet, die in ihnen eingeschlossen waren und nicht mehr herauskamen. Mehrere sind auch völlig ausgebrannt.

Natürlich kann man noch nicht sagen, wie sehr sich der Druck auf die Verbindungen ausgewirkt hat, die von dem, was an "Architektur" noch an ihren Knochen hängt, verborgen sind.

Bei einem Erdbeben sterben Leute aus Panik und Angst; die Aufzüge funktionieren nicht. Sie können sich vorstellen, wie in den Treppenschächten die Toten übereinanderliegen - Treppen von 1,20 Meter Breite - zehn Stockwerke hoch - mit Absätzen auf halber Höhe. Dieses Zusammendrängen wäre bereits bei drei Stockwerken aus Gründen der Sicherheit und des Komforts zuviel gewesen, und bei acht oder zehn Stockwerken ist es ein Verbrechen, aber dafür ein Tribut an die Yankee-Geschäftstüchtigkeit. Ich bin von jetzt an gegen Hochhäuser, jedenfalls im Pazifischen Becken, auch wenn dem allgegenwärtigen American Landlord der menschliche Maßstab, die Sicherheit und der Komfort zum Opfer gebracht werden müssen. Ich habe meine Meinung zu Papier gebracht, was vielleicht irgendwo veröffentlicht werden wird, und ich werde es nach Tokio schicken und damit versuchen, die Propaganda abzuwehren, nach der man Tokio als moderne amerikanische Stadt wiederaufbauen will.

Wenn Sie denken, daß ich recht habe, können Sie sich mir anschließen; ich schicke Ihnen ein Exemplar des Artikels.

Was das Imperial gerettet hat, war das Prinzip der Flexibilität: flexible Fundamente, flexible Verbindungen, flexible Rohr- und Leitungssysteme, flexible Deckenplatten, die durch die Außenwände kragen und Balkone oder Gesimse bilden; und eine überstarke Ausbildung aller senkrechten Tragwerkselemente, der Schwerpunkt wurde immer so tief wie möglich gehalten.
Mein Entwurf für die Dachkonstruktion in der Mitte- die zentrale hohe Bedachung, in etwa so hoch wie ein siebenstöckiges Gebäude - ist besonders solide in dieser Hinsicht, denke ich - werde es Ihnen im Detail zeigen, wenn ich zurückkomme, was hoffentlich in etwa einer Woche sein wird.

Genau jene freitragenden Platten, die den Kritikern so gefährlich und absurd vorkamen, haben bei den Wellen, den Erschütterungen und Drehungen das Gebäude vollkommen in Form und im Gleichgewicht gehalten. Es ist offiziell durch einen Augenzeugen bestätigt, daß niemand im Imperial Hotel auch nur verletzt wurde. Also waren auch die Befürchtungen in Bezug auf die Stein- oder Lavaformen am Beton unüberlegt geäußert. Ich habe in dem Gebäude nur Bleirohre zugelassen, mit glatten Verbindungen, nirgends eingemauert. Die Leitungsschächte sahen aus wie in einem Bauch - nur "Eingeweide".

Die Leitungsrohre schwingen sich in Krümmungen von den Gräben in die Schächte und von den Schächten zu den Badezimmeranschlüssen. Die einzigen geschraubten Verbindungen, die ich in dem Gebäude zugelassen habe, sind an den Nickelarmaturen in den Badezimmern. Flexibilität und Leichtigkeit in der Höhe, kein Teil des Ver-

sorgungssystems eingemauert, keine Eisenrohre; das monolithische Gebäude in angemessenen Abständen vertikal durchschnitten (das Imperial hat daher etwa zwölf Abschnitte) Querverstärkungen in allen seitlichen Elementen, die in die vertikalen Verstärkungen an- oder eingehängt sind: nach diesen Prinzipien wurde das Imperial - unter großem persönlichem Einsatz - gebaut.

Muellers unermüdliche Aufmerksamkeit bei der Ausführung der Details zählt ebenfalls für das Endergebnis. Nichts von einiger Wichtigkeit ist ohne seine Aufsicht angebracht worden.

Ich frage mich, wo der alte Knabe ist? Er wird sich freuen, denn er war sich gar nicht sicher, ob ich recht hätte, was die Fundamente und noch einige andere Dinge anbetraf.

Jedenfalls bedeutet die Katastrophe das Ende der Kontroverse. Die Zeitschriften hier an der Küste waren freigiebig mit anerkennenden Kommentaren, Kartoons und Leitartikeln, aber es ist erstaunlich, wie wenig ohne kontinuierliche Presse in Bewegung kommt.

Ich will und brauche diese Publicity, weil sie mir in dem kommenden Gerangel mit Starett und dem, wofür er insgesamt und in Tokio steht, den Rücken stärken wird.

Helfen Sie mir, so gut Sie können; ich weiß, daß Sie das tun werden. Sie sind der feinste Kerl, den ich kenne. Ich freue mich auf das Wiedersehen - wie gewohnt wird das Frühstück im Congress vorbereitet sein.

Diesmal werden wir uns in ganz anderer Befindlichkeit sehen - beim letztenmal hatte ich eine unterdrückte Wut, die meine Gefühle auf einen Haufen zusammenwarf, in dem ich keine Ordnung finden konnte. Ihnen das Beste.

Hoffnungsvoll und herzlich,
Frank
(Los Angeles)

BIO2 LUDWIG MIES VAN DER ROHE
INTERVIEW

Mies van der Rohe ist als Mann von wenig Worten bekannt. Niemals hat er - wie Le Corbusier, Wright oder Gropius - seine Ideen in Rede und Schrift verfochten; erst nach dem Kriege wurde sein Name einem breiteren Publikum gewohnt. Der Mensch hinter dem Namen ist aber heute so unbekannt wie früher. Gewissermaßen als Ersatz hat man versucht, Legenden um ihn zu weben. Die Gegner seiner Architektur haben herausgefunden, daß er kalt und gefühllos sein müßte, ein Formalist und Logiker, der Gebäude genau wie strenge Geometrie behandelt. Seine Anhänger sehen ihn als einen fernen, über allem schwebenden Gott, der seinen Untertanen grundlegende Wahrheiten in Form kurzer Aphorismen in den Architekturzeitschriften mitteilt. Diese Aphorismen enthalten denn auch eine gewisse mystische Poesie, die uns an mittelalterliche Mystiker wie den Meister Eckhart erinnert.

Sein Büro in Chicago ist voll von Modellen aller Größen, sehr schönen Modellen von ganzen Bauten, aber auch von einzelnen Ecken und Verbindungen. In den Zeichenräumen seiner Abteilung im »Institute of Technology« ist es das gleiche. Die Studenten arbeiten wie berufsmäßige Metallhandwerker und konstruieren detaillierte Skelette in großem Maßstab. Alles scheint mehr aufs *Bauen* zu gründen als auf das Zeichnen von »Papierarchitektur«. Das Modell ist die Hauptsache und Zeichnungen sind nichts als Werkzeuge für die Baustelle. Das »Institute of Technology« dehnt sich ständig aus. Mies ist der Planer. So haben die Studenten während ihres Studiums eine reguläre Baupraxis.

»Wie Sie sehen, interessiert uns in erster Linie eine klare Konstruktion«, sagte Mies.

»Ist nicht aber der variable Grundriß das wesentliche Moment Ihrer Schule?« Ich fragte etwas überrascht, da die meisten, die über Mies schreiben, gerade den sogenannten variablen Grundriß betonen.

»Der variable Grundriß und eine klare Konstruktion sind nicht voneinander zu trennen. Klare Konstruktion ist die Grundlage des freien Grundrisses. Wenn sich keine eindeutige Struktur ergibt, verlieren wir alles Interesse. Wir beginnen damit, daß wir uns fragen, was wir zu bauen haben: eine offene Halle oder einen konventionellen Konstruktionstyp - und dann arbeiten wir uns von dem gewählten Typ bis zum kleinsten Detail hindurch, bevor wir die Einzelheiten des Grundrisses zu lösen anfangen. Wenn Sie den Grundriß oder die Raumordnung zuerst lösen, so wird alles blockiert und eine klare Konstruktion ist unmöglich.«

»Was verstehen Sie unter »klarer Konstruktion«?«

»Wir sagen ausdrücklich: klar, da wir eine regelrechte Konstruktion entsprechend der gegenwärtigen Forderung nach Standardisierung wollen.«

»Könnte man sagen, daß eine solche regelrechte Konstruktion das Gebäude auch formal zusammenhalten soll?«

»Ja, die Struktur ist das Rückgrat des Ganzen und macht den variablen Grundriß möglich. Ohne dieses Rückgrat wäre der Grundriß nicht frei, sondern chaotisch blockiert. «

Mies begann dann, zwei seiner wichtigsten Projekte zu erläutern, die »Crown Hall« und das Mannheimer Theater. Beide sind große Hallen, die von Dächern und Wänden gebildet werden, die in einer riesigen Stahlkonstruktion hängen. Die »Crown Hall« hat zwei Geschosse, eines davon halb in der Erde. Es enthält die Werkstätten des »Institute of Design«, während Mies‘ eigene Architekturabteilung in der oberen großen Halle untergebracht ist. Spitze Zungen behaupten, daß Mies diese Anordnung getroffen habe, da er die pädagogischen Methoden des »Institute of Design« nicht schätze und es - buchstäblich - niederhalten möchte.

„Wir lieben das Wort »Design« nicht. Es bedeutet alles und nichts. Viele glauben, sie könnten alles: einen Kamm gestalten und einen Bahnhof planen - das Resultat: nichts ist gut. Uns geht es nur um das Bauen. Lieber als »Architektur« sagen wir »Bauen«; und die besten Ergebnisse gehören in den Bereich der »Baukunst«. Viele Schulen verlieren sich in Soziologie und Design, das Ergebnis ist, daß sie zu bauen vergessen. Baukunst fängt mit dem *sorgfältigen* Zusammenfügen zweier Ziegelsteine an.

Unser Lehren hat die Ausbildung des Auges und der Hand zum Ziel. Im ersten Jahr lehren wir unsere Stundenten, exakt und sorgfältig zu zeichnen, im zweiten die Technologie und im dritten Planungselemente, wie Küchen, Bäder, Schlaf- und Schrankräume usw.«

Die Crown Hall und das Mannheimer Theater sind symmetrisch; ich fragte Mies, warum so viele seiner Bauten symmetrisch sind, und ob Symmetrie ihm besonders wichtig sei.

»Warum sollen Gebäude nicht symmetrisch sein? Bei den meisten Bauten dieses Campus ist es ganz natürlich, daß die Treppen an beiden Seiten, das Auditorium oder die Eingangshalle in der Mitte liegen. So werden die Bauten symmetrisch, wenn es natürlich ist. Doch davon abgesehen legen wir nicht die geringste Betonung auf Symmetrie.«

Eine andere bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen den beiden Objekten ist ihre außenliegende Konstruktion. *»Warum wiederholen Sie stets die gleichen Konstruktionsprinzipien, anstatt mit neuen Möglichkeiten zu experimentieren?«*

»Wenn man jeden Tag etwas erfinden wollte, würden wir nirgendwohin gelangen. Es kostet nichts, interessante Formen zu erfinden, doch es ist vieles dazu nötig, etwas durchzuarbeiten. Ich gebrauche öfter ein Beispiel von Viollet-le-Duc in meiner Lehre. Er hat gezeigt, daß die 300 jährige Entwicklung der gotischen Kathedrale zuallererst Durcharbeiten und Verbessern des gleichen Konstruktionstyps war. Wir beschränken uns auf die Konstruktionen, die im Moment möglich sind, und versuchen, sie in allen Einzelheiten zu klären. Und auf diese Weise wollen wir eine Basis für die zukünftige Entwicklung legen.«

Das Mannheimer Theater liegt Mies offenbar am Herzen: er beschreibt es in allen Details. Er hebt hervor, daß die komplizierten Grundrisse den Forderungen des Wettbewerb-Programmes entsprechen. Es verlangt zwei Bühnen, die - bei gleichen technischen Einrichtungen - unabhängig voneinander bespielt werden sollen. Während Mies an anderen Projekten Monate und Jahre hindurch arbeitete, wurde dieser Bau während weniger Wochen hektischer Arbeit entworfen, im Winter 1952/53. Studenten, die ihm halfen, erzählten, daß er stundenlang vor dem großen Modell sitzen konnte, in einem dunkelen Anzug »wie bei einer Hochzeit« die unvermeidliche Zigarre in der Hand.

»Wie Sie sehen, ist der ganze Bau ein einziger großer Raum. Wir glauben, daß das der wirtschaftlichste und praktischste Weg heutigen Bauens ist. Die Zwecke, denen das Gebäude dient, wechseln ständig; und wir können es uns nicht leisten, das Gebäude jedesmal abzureißen. Daher haben wir Sullivans Formel »Form follows Function« revidiert und konstruierten einen praktischen und wirtschaftlichen Raum, in den wir die Funktionen einpaßten. In dem Mannheimer Haus sind Bühnen und Auditorien unabhängig von der Stahlkonstruktion. Der große Zuschauerraum kragt von einer Betonbasis aus, etwa wie eine Hand von der Handwurzel.«

Es gab noch eine Reihe von Dingen zu fragen; Mies regte an, die Unterhaltung in seiner Wohnung bei einem Glase fortzusetzen. Er wohnt in einem altfashionablen Appartement. Der große Wohnraum hat zwei weiße Wände, die Möbel sind einfach, kubisch und schwarz. An den Wänden glühen große Bilder von Paul Klee. Das Mädchen stellt das Geschirr auf die niedrigen chinesischen Tische, als ob sie einen Miesschen Grundriß anordnen wollte.

»Man ist oft überrascht darüber, daß Sie Klee-Bilder sammeln; man meint, daß sie nicht zu Ihren Bauten passen.«

»Ich trachte meine Bauten zu neutralen Rahmen zu machen, in denen Menschen und Kunstwerke ihr eigenes Leben führen können. Um das zu tun, ist eine respektvolle Haltung den Dingen gegenüber notwendig. «

»Wenn Sie Bauten als neutrale Rahmen betrachten: welche Rolle spielt die Natur im Verhältnis zu den Gebäuden?«

»Auch die Natur sollte ihr eigenes Leben leben. Wir sollten uns hüten, sie mit der Farbigkeit unserer Häuser und Inneneinrichtungen zu stören. Doch wir sollten uns bemühen, Natur, Häuser und Menschen zu einer höheren Einheit zusammenzubringen. Wenn Sie die Natur durch die Glaswände des Farnsworth-Hauses sehen, bekommt sie eine tiefere Bedeutung, als wenn Sie außen stehen. Es wird so mehr von der Natur ausgesprochen - sie wird ein Teil eines großen Ganzen.«

»Ich habe bemerkt, daß Sie bei Ihren Bauten kaum eine normale Ecke machen, sondern die eine Wand die Ecke bilden lassen und sie von der anderen Wand trennen.«

»Das liegt daran, daß eine normale Eckausbildung einen Eindruck von Massivität erweckt, der schwer mit einem variablen Grundriß vereinbar ist. Der freie Grundriß ist eine neue Konzeption und - hat seine eigene »Grammatik« - wie eine neue Sprache. Viele glauben, der variable Grundriß bedeute völlige Freiheit. Das ist ein Mißverständnis. Er verlangt vom Architekten genausoviel Disziplin und Intelligenz wie ein konventioneller Grundriß; er fordert zum Beispiel, daß geschlossene Elemente, die immer notwendig sind, von den Außenwänden getrennt stehen - wie im Farnsworth-Haus. Nur so läßt sich ein freier Raum gewinnen.«

»Viele Leute kritisieren, daß Sie immer am rechten Winkel festhalten. In einem Projekt der dreißiger Jahre haben Sie jedoch - bei freiem Grundriß - gekurvte Wände verwendet.«

»Ich habe nichts gegen schiefe Winkel oder Kurven, wenn sie gut gemacht sind. Bis jetzt habe ich noch niemanden gesehen, der sie wirklich beherrschte. Die Architekten des Barock meisterten diese Dinge - doch sie bildeten die letzte Stufe einer langen Entwicklung.«

Spät am Abend endete unsere Unterhaltung. Mies van der Rohe ist nicht der Mann, welchen die Legenden aus ihm machen wollen. Er ist ein warmherziger und freundlicher Mensch, der nur eines von seinen Mitarbeitern fordert: die gleiche demütige Haltung gegenüber den Dingen, die er selbst besitzt.

BI03 JOSEPH BEUYS

INTERVIEW

Joseph Beuys: Wenn ich das so in Worten hätte ausdrücken können oder in Begriffen, dann weiß ich wirklich nicht, warum ich noch Filme machen muß. Ich hätte mich ja einfach darauf beschränken können, die Ideen aufzuschreiben. Eine solche Produktionsform wie der Film bringt eine ganze Reihe Dinge mit sich, die sich einer direkten Interpretation entziehen. Deshalb zum Beispiel spreche ich beim *Eurasienstab* lieber davon, was mich bewegt hat, ihn zu machen: etwas, das wir im Begriff von "Eurasien" finden, und das ist etwas Europäisches, etwas Westliches und etwas Östliches - im allgemeinen. Die Spannung zwischen diesen beiden Prinzipien kennt man auch in einem kleineren Maßstab: wenn wir hier im Zentrum einen Kreis ziehen, könnten wir sagen, daß sich politisch die Spannung an der Berliner Mauer darstellt: hier ist der Osten und hier der Westen. Das spiegelt sich in der politischen Situation wieder, mal abgesehen von dem besonderen Fall, den unser Land, Deutschland, darstellt. Es geht hier um ein europäisches Problem. Man fragt sich, wie die Teilung in eine Ost-West-Prinzip in der Geschichte entstehen konnte. Das ist nicht nur ein Ergebnis des letzten Weltkrieges, sondern eine Idee, die eine lange Vorgeschichte hat.

Achille Bonito Oliva: Ich würde gerne etwas von Dir hören über Deine Materialauswahl, warum die Margarine, warum die filzbespannten Balken, die Eisensohle, welche Bedeutung gibst Du den Materialien, wenn Du diese Idee umsetzt.

Ich habe nicht die Absicht, eine Interpretation zu geben - das habe ich schon zu Anfang gesagt. Ich will nicht davon sprechen, was der Eisenschuh unmittelbar bedeutet, sondern lieber von dem Gedanken, der sich parallel daraus ergeben kann. Andernfalls müßte ich gleich wieder davon sprechen, was dies und das bedeutet, anders gesagt, ich wäre gezwungen zu einer Synthese der Ideen. Der Eurasienstab im Film ist eine Stange, und zwar eine lange Kupferstange. Das Material ist seiner Art nach ein elektrischer Leiter und "leitet" also: es ist ein Material, durch das sich etwas bewegt. Für mich hat das Kupfer eigentlich immer diese besondere Eigenschaft zu leiten, und als Leiter besitzt es eine ganz bestimmte Gestalt und eine ihm eigne Bewegung: die Stange geht bis zu diesem Punkt, zieht eine enge Kurve, und geht dann wieder ein Stück zurück. Ich denke, es ist klar, daß die Stange in diese Richtung gehen muß. Die Stange zeigt die Strecke vom Westen in den Osten an, was ich bereits am Ost-West-Gegensatz aufzeigen konnte. Die Stange macht eine enge Kurve und geht dann Richtung Osten zurück, und das bedeutet, daß aus dieser Richtung etwas sehr Wichtiges kommt. Daß der Stab an dieser Stelle gebogen ist, bedeutet, daß sich da eine besondere Schwierigkeit zeigt, eine Art Knoten, daß da etwas zurückgeht. Meiner Meinung nach ist das ein Anzeichen für einen historischen Prozeß: die ganze geschichtliche Entwicklung kommt aus dem Osten, erst später entsteht etwas im Westen, und das stellt sich als eine Art Knoten dar und dreht sich zurück. So wie die Situation sich jetzt darstellt, ist es möglich, die frühere Richtung wieder einzuschlagen. Beispielsweise habe ich gestern gesagt, daß Marx eine Idee aus dem Westen in den Osten gebracht hat: das bedeutet, daß die Bewegung eines Tages zum Ausgangspunkt zurückkehrt und sich dabei wieder schließt. Das wird klar durch die Tatsache, daß hier oben der Kopf ist, das ist nun wirklich ein Kopf, die Bewegung geschieht wie in einem Isoliermaterial, die Stange wird in die Höhe getrieben, in die Ecke. Hier ist der Kopf, also das Wichtigste. Hier habe ich eine Strahlung gezeichnet, die - auch im Film -, wie ein elektrischer Leiter ist, eine Lampe, die auf die Stange trifft. Erinnern wir uns daran, daß man früher dachte, daß das Licht aus dem Osten kommt: "ex oriente lux". Heute sehen die Dinge anders aus. Ich halte es für möglich, daß die Entwicklung ihre Richtung ändert und daß das Licht aus dem Westen kommen könnte, wenn die Menschen sich in ihrem Bewußtsein vollständig entwickeln, so wie ich mir das vorstelle (und das ist auch eine Vorstellung, eine Absicht). Der Prozeß, der in Gang ist, könnte also weitergehen, wie beispielsweise Mao etwas aus dem Westen übernimmt und es im Osten einsetzt. Gestern habe ich auch dargelegt, daß nur ein Teil der westlichen Ideen positiv gesehen wird; hier im Westen ist es notwendig, weiterreichende Ideen zu entwickeln, die den Menschen im Osten die Freiheit bringen. Ich habe bereits erwähnt, daß die Lehre von Marx allein nicht ausreicht und daß es darauf ankommt, etwas zu erarbeiten, was alle bewußten Menschen in die Freiheit führt. Wir haben hier ein Prinzip,

das in die westliche Welt übertragen wurde und das in den Osten zurückkehren will. Als Kopf haben wir einen Strahlungspunkt, eine Energiequelle, etwas, das man in der antiken Symbolsprache einfach "Sonne" nennen kann. Dies ist also der Kopf. Hier befindet sich die primäre Energie, in einem Diagramm, und sie geht - wenn wir uns Europa und Asien ansehen - wirklich durch Asien hindurch, bewegt sich durch die ganze Landschaft und kehrt dann wieder um. Dann, in der Aktion, wird etwas aufgebaut, eine Art Gerüst. Diese Filterelemente haben etwas von einem Haus: vier Filzecken werden aufgebaut und die Aktion entwickelt sich.

Hier wird etwas aufgebaut und wieder demontiert, das hat etwas Magisches. Die Teile sind nicht fest, aber- wie ich schon gesagt habe - sie werden während der Aktion demontiert und wieder aufgebaut. An ihnen sieht man, daß es in vielen Fällen nicht möglich ist, eine genaue Interpretation zu geben; es ist wahr, daß diese Bilder von verschiedenen Standpunkten aus durchaus ihre bestimmte Position haben, aber ich kann nicht mit Sicherheit sagen, daß wir es hier mit einer gotischen Kathedrale zu tun haben, ich würde sagen, daß es sich um ein Zelt handelt, das auf - und wieder abgebaut wird.

Warum hast Du die Orgel als Klanggeräusch benutzt?

Ich wollte ein Geräusch haben (und ich habe lange mit Christiansen darüber diskutiert), das aus dem Inneren des Kopfes hervorzukommen scheint. Ich wollte eine Bewegung im Inneren des Gehirns, eine Arbeit, die - einerseits aus dem Kopf, aus dem Denken hervorzugehen scheint, und die andererseits einen Bezug hätte zu dem, was als Ebene, als Ausdehnung in dem Begriff Eurasien anklingt. Ich weiß jetzt nicht, ob mir all die Entwicklungen einfallen, an denen ich schon vor langer Zeit gearbeitet habe, und die inzwischen diese Form angenommen haben.

In Deinen Filmen und Aktionen gibt es immer wieder informelle Elemente: da ist immer dieser Bezug zum Happening und auch die dadaistische Vereinnahmung des Objekts.

Ich glaube nicht, daß es da eine Beziehung zum Dadaismus gibt, und auch nicht eine direkte Beziehung zum Happening. Ich glaube nämlich, daß genau die, die die Idee des Happenings verbreitet haben, also viele Amerikaner, von Anfang an gemerkt haben, daß ich etwas gemacht habe, was sehr weit von ihrer Konzeption entfernt war; sie haben instinktiv gemerkt, daß ich von Anfang an gegen das Happening, so wie sie es aufgefaßt haben, gearbeitet habe, und daß ich etwas völlig anderes vor Augen hatte, zum Beispiel war ich nie der Ansicht, daß es ausreichen würde, die Laute in oberflächlicher Weise an einer Aufführung zu beteiligen, indem ich sie zu einem Aktivismus verleite, der ihnen gar nichts bringt. Ich glaube auch, daß die Aktivierung des Menschen viel größere Energien verlangt. Im Grunde muß der ganze kreative Prozeß in Gang gesetzt werden, der Mensch darf sich nicht in irgendeine Aktivität flüchten: indem er etwas kaputt macht, herumschreit, etwas zerstört. Ich hatte nie die Hoffnung, daß etwas in dieser Art den Menschen befreien würde, ganz im Gegenteil. Ich habe mir von einem äußerlichen Aktivismus nie etwas versprochen.

Ich stimme mit Dir überein, mit der Unterscheidung, die Du zwischen Deinen Aktionen und den Happenings machst, denn in Deinen Aktionen geht es nicht darum, hineingezogen zu werden. Es gibt da aber immer ein Kommunikationsproblem, und das ist immer ein Problem des Eros; das Problem des Eros als Möglichkeit des körperlichen Kontakts mit der Gemeinschaft. Und es scheint mir, daß man das auch daran zeigen kann, wie Du Deine Materialien verwendest.

Der Begriff des Eros ist auch ein Begriff, der eine Fülle von Aspekten beinhaltet, im Italienischen vielleicht andere als im Deutschen. Das kann ich nicht beurteilen. Aber ich verstehe, was Du sagen willst, und ich glaube, daß Du recht hast. Die Kommunikation, an der ich sehr interessiert bin, hat sich für mich als so intensiv erwiesen, daß die Personen, die das verstanden haben, ihr Verhalten geändert haben. Das kann ich schon vorher abschätzen, denn

die Materialien, die ich verwendet habe, wie eben erwähnt wurde (Margarine, Filz, und vor allem die Aktion, durch die etwas erreicht werden soll) offenbaren sich durch sich selbst. Gestern habe ich kurz erklärt, wie das Material im Verlauf der Aktion zunächst mal roh und chaotisch ist und ganz und gar ohne Form; manchmal - wie ich es einige Male gemacht habe - wird es mit Wärme behandelt, bis zu dem Punkt, wo es schmilzt. Ich habe über die Wärme in diesem ganzen Prozeß gesprochen, aber es geht mir nicht um die physikalische Wärme. Es geht mir um das, was Du Eros nennst. Wärmeskulptur heißt für mich nicht, ein Feuer anzuzünden. Es geht mir um einen übertragenen Begriff von Wärme. Vielleicht, ich sage es noch einmal, geht das mit dem Begriff des Eros zusammen. Andererseits befriedigt mich das, was Freud sagt, nicht, oder besser, sagen wir mal, daß man bei Freud nicht stehenbleiben kann. Bei Freud stehen wir vor einem geschichtlichen Phänomen, das dem ähnlich ist, was wir bei Marx vorfinden: es fehlen die wichtigsten Kategorien, die meiner Ansicht nach untersucht werden müssen. In dieser Hinsicht sind meine Aktionen eine direkte Kritik an Freud.

Ich sage ja nicht, daß der Körper das wichtigste Kommunikationsmittel sein sollte, sondern, daß ich keine andere Möglichkeit habe, mich mitzuteilen, als durch den Körper. Kein Mensch hat eine andere Möglichkeit, denn auch wenn ich nur spreche, gebrauche ich meinen Körper, meinen Kehlkopf, meine Zunge, und alles was sonst nötig ist, um sich mitzuteilen. Das ist klar. Der Körper fungiert nur als Mittler, es interessiert mich nicht, den Körper direkt agieren zu lassen, also meine körperliche Ausstrahlung direk auf die anderen Menschen zu übertragen. Im Gegenteil, es geht mir darum, daß meine geistige Intention auf etwas trifft, und ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder in einer anderen Weise betroffen ist. Es ist notwendig, dem Intellektuellen zu verstehen zu geben, daß er sich als Mensch in einer extremen Position befindet und daß er im Grunde krank ist. Unter diesem Gesichtspunkt hat die Aktion einen ganz und gar therapeutischen Charakter.

Du sprichst auch vom Übergang vom Chaos zur Form; hier erinnert mich das, was Du sagst, an Nietzsche, wenn er vom Übergang des Dionysischen zum Apollinischen spricht. Die Aufgabe des Übermenschen besteht eigentlich darin, die blinden Kräfte der Natur zu bändigen und sie in eine Form zu überführen. Ich frage Dich, ob sich heute, in einer anderen geschichtlichen Periode als der von Nietzsche, das Problem wieder stellt.

Ich glaube, daß der Zeitpunkt genau richtig ist, aufgrund der Tatsache, daß Nietzsche Polantaten aufzeigt; er spricht in Polaritätsbegriffen: das Dionysische und das Apollinische. Das Apollinische bezieht sich natürlich auf die Form, während das Dionysische sich auf die Energie bezieht: die kreativen Kräfte, die aus dem Unbewußten kommen, aus dem Naturprozeß, aus dem Inneren des Schöpfungsprozesses, sind an einem extremen Punkt, so wie es sich auch im thermischen Prozeß abspielt. Das Dionysische hat bei Nietzsche Wärmecharakter, auch einen magnetischen, aber das Apollinische hat natürlich Formcharakter, einen Nicht-Aspekt (Apollo ist ein Nicht-Gott), und der Nicht-Aspekt bezieht sich direkt auf die Form, die deutlich klar wird. Aber heute müssen diese Dinge als pathologische Bilder angesehen werden, denn sie zeigen nur Extreme. An diesen extremen Positionen wird vieles klar, aber sie sind unzureichend, weil keine Person nur apollinisch oder nur dionysisch ist, sondern immer eine Mischung aus beiden darstellt. Nehmen wir den Harmoniebegriff, der heute überaus aktuell ist, und der einmal sehr in Mißkredit stand, als bürgerlich galt, weil er falsch, mit einem falschen Inhalt benutzt worden war. Heute, wenn man sich dieses Diagramm ansieht, werden solche Begriffe vom therapeutischen Standpunkt aus gesellschaftlich sehr wichtig, auch für die Therapie des Einzelnen, solche Begriffe werden entscheidend im Hinblick auf die Krankheit und ihre Überwindung. Es geht dabei nicht um die Krankheit von Einzelnen, sondern um Krankheiten der Person. Solche Krankheiten können wieder ins Gleichgewicht kommen. Wenn ich zum Beispiel als Lehrer einem Menschen begegne, weiß ich innerhalb kurzer Zeit ganz genau, mit wem ich es zu tun habe. Ich könnte in diesem Diagramm einen Menschen zeichnen und sagen, von welchen Kräften er angetrieben wird, und wenn ich dann feststelle, daß er nur vom Kopf bestimmt wird, bin ich doch verpflichtet, ihm klarzurnachen, daß es nötig ist, andere Kräfte kennenzulernen. Wenn er hier ganz als "Willensbündel", das letztlich von einem blinden Aktivismus bestimmt wird, erscheint, muß ich ihn darauf aufmerksam machen, daß ihm die Form fehlt, und daß er in diese Richtung denken muß, um sich

verwirklichen zu können. Das bedeutet ja nicht, daß er alles drastisch ändern und seine ursprünglichen Positionen und Kräfte aufgeben muß, sondern nur, daß er weiterkommen muß, wie es seiner Entwicklung angemessen ist; anderenfalls würde er da stehen bleiben, wo er sich schon bei seiner Geburt befand. Ich kann so bleiben, wie ich bin: entweder ich bin ganz Willensbündel und schlage alles kaputt, oder ich bin ein intellektueller Atomist oder ein Positivist und verstehe die Kunst nicht und den Menschen nicht. Aber gerade im Erziehungsprozeß finden die Menschen sich zusammen und versuchen ihre wechselseitige Verschiedenheit zu verstehen, indem sie aktive Toleranz üben in der Konfrontation mit Menschen, die von ganz anderen Kräften bewegt werden. Man könnte hier einzeichnen, was notwendig ist: Man könnte sagen, daß sich hier der Kopf befindet. Er bezieht sich auf das Denken, das heißt auf die Form, und normalerweise wird das Denken ja nicht unten angesiedelt. Wenn wir vom Denken sprechen, sprechen wir vom Gehirn. Hier könnte ich eine Art Figur zeichnen: die Figur ist verkürzt. Hier ist ein Fuß, und der ist nur ein Symbol: das Symbol des Willens und des Aktivismus. Der Fuß ist hier. Dies genau ist der Mensch, und im Diagramm, in der Aktion befindet er sich dort, wo der Winkel mit der Margarine ist. Hier geht es ums Gehirn, hier um die innere Bewegung, ums Gefühl, um den Kreislauf, und hier um die Aktion, also um den Willen.

Ich möchte wissen, in welchem Teil dieses Schemas Du Dich selbst ansiedelst.

Das ist natürlich eine gute Frage, weil ich ja diese Dinge nicht nur angelegt, sondern auch gelebt habe. Als ich sehr jung war, hatte ich das deutliche Empfinden, mich hier zu befinden, und deshalb spielt der Fuß in meiner Aktion so eine wichtige Rolle. Ich war immer schon sehr vom Willen beherrscht, für eine lange Zeit, bis ich gemerkt habe, daß ich vor einer Krise stand und mich kaputt gemacht hätte, wenn ich an dem Punkt stehen geblieben wäre. Deshalb habe ich gestern von meinem Versuch, mich zu organisieren, gesprochen, und wie ich versucht habe, etwas auszubilden, was nicht in meiner Natur lag. Ich war wirklich vom Willen beherrscht, wie man sagt. Auf einseitige Weise. Ich hätte auch Boxer, Boxchampion werden können - das waren meine Neigungen. Man könnte mich fragen, warum ich nicht so geblieben bin. Es ist nicht einfach zu erklären: es haben noch andere 'Akteure' außer mir mitgespielt.

Wäre es nur nach mir gegangen, dann wäre ich vielleicht dabei geblieben. Aber ich glaube, daß uns im Leben einiges hilft. Ich bezweifle jedoch, daß es nur Menschen sind. Aus diesem Grunde befaßt sich mein System nicht nur mit der menschlichen Frage, sondern auch mit einer Organisationsform, die über den Menschen hinausgeht. Gestern bin ich gefragt worden, warum mich die Tiere interessieren. Ich habe gesagt, daß die Tiere mich interessieren, weil ich mich für ein Bewußtsein interessiere, das normalerweise für niedriger als das menschliche Bewußtsein gehalten wird. Ich möchte davon einen dialektischen Gebrauch machen, denn wenn ich mich für die Tiere interessiere, ist es doch klar, daß ich mich auch für die andere Seite des Problems interessiere und nicht sage: "Der Mensch ist wichtig, die Tiere jedoch ... sind zum Essen da." Ich suche auch nach dem Wesen und dem Bewußtsein der Tiere, und ich berühre auch die Frage nach dem Wesen und dem Bewußtsein des Menschen und der Möglichkeit einer Weiterentwicklung.

Auf welchem Punkt glaubst Du heute zu stehen?

Ich bilde mir nicht ein, das ohne Schwierigkeiten beantworten zu können. Ein anderer müßte an meiner Stelle antworten. Dennoch glaube ich heute ein umfangreiches Wissen von diesen Kräften zu haben, über die vielfälltigen Wirkungen dieser Kräfte. Langsam habe ich ein Bewußtsein davon bekommen. Ich kann nicht mit völliger Klarheit sagen, daß ich hier oder dort stehe, aber man sieht, daß ich am Knie angekommen bin, also habe Ich mich ein wenig entwickelt.

Warum?

Weil das Knie sehr wichtig ist, in einer weiteren Hinsicht. Hier haben wir jetzt die Margarine. Das ist sehr wichtig und darüber gäbe es viel zu diskutieren.

Erklär mir, warum.

Zunächst mal, weil man sich von hier aus nach oben entwickelt hat aber auch aus vielen anderen Gründen. Deshalb gibt es noch viel darüber zu sagen. Wenn wir nochmal auf das zurückgreifen, was wir zuvor gesagt haben, dann wissen wir, daß dem Fuß in der westlichen Entwicklung eine große Bedeutung zukommt. Der Fuß ist auch ein Christussymbol. Infolgedessen wird auch die Fußwaschung eine beachtliche Bedeutung haben. Dem Fuß entsprechen als Tierkreiszeichen die Fische. Wenn wir in diesen Bereich kommen, bewegen wir uns genau im Tierkreis, genau so wie sich die Zeiten jetzt bewegen. Da ich ein Übergang vom Fisch zum Wassermann, und das Zeichen des Wassermanns befindet sich im Bereich des Knies, unterhalb des Oberschenkels. Zur Zeit wechseln wir gerade von der Epoche der Fische in die des Wassermanns. Hier ist der Kopf, der das Bewußtsein darstellt, und er ist größer. In dem Maße, wie ich den oberen Teil verbreitere, verengt sich der untere: das Unbewußte wird bewußt, nicht anders als es in der Psychoanalyse geschieht. Die Psychoanalyse will das Unbewußte bewußt machen, und die restlichen Kräfte, die den Menschen chaotisch machen und versklaven, können von ihm selbst beherrscht und bewußt gemacht werden. Meines Erachtens unterscheidet sich das nicht von dem Prozeß, dem wir uns unterziehen, wenn wir das Bewußtsein erweitern wollen; sowie dies geschieht, wird das Unbewußte eliminiert und wird bewußt. Unter diesem Gesichtspunkt ist es notwendig, sich der ganzen Menschheitsgeschichte bewußt zu werden. Wir müssen die Methode erkennen, nach der die Geschichte ihren Verlauf genommen hat. Wenn wir die Methodologie kennen, können wir auch etwas über die Zukunft sagen: dann können wir eine Futurologie entwickeln. Der Begriff der Futurologie steht in direkter Beziehung zur Geschichte. Die beiden Begriffe stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander: um eine Futurologie zu betreiben, ist es notwendig, sich der Vergangenheit bewußt zu sein. Also ist dies das Bewußtsein, und dies - so können wir sagen - die unbewußte Vergangenheit. Das ist das Leben. Natürlich müssen wir Projekte für die Zukunft suchen und ausarbeiten. Aber wir können das nur tun, wenn wir die Methode kennen, zum Beispiel die Revolutionen der Vergangenheit. Das ist ganz klar, gegenwärtig wird die bürgerliche Revolution teilweise analysiert, wie sie sich entwickelt hat und wo sie stehengeblieben ist: das bedeutet, bewußt zu machen, was heute geschieht. Marx hat es damals gemacht, aber er war der einzige und hat wenig erreicht. Was er praktisch erreicht hat, ist, daß die Sowjetunion einen Rückschritt erleidet; da gibt es wirklich keine Freiheit.

Ist Dein geistiger Prozeß eine Art soziale Psychoanalyse?

Ja, natürlich. Die Kunst hat direkt mit der Psyche zu tun, mit der Seele. Seele ist nicht nur Seele an sich, sondern auch Denken, mit seinen Inhalten. Meines Erachtens ist die Frage, was das Unbewußte eigentlich ist, immer noch offen, und sie wird unter einem neuen Gesichtspunkt diskutiert.

Du hast erklärt, daß Du mit Freud nicht übereinstimmst.

Es ist schwierig, das Problem zu erörtern. Die Diagnose Freuds, daß der Mensch zum größten Teil von seinen unbewußten Kräften her lebt, ist richtig. Aber meiner Meinung nach hat er keine Therapie erstellt und hat auch nicht klar ausgedrückt, wie man diese Therapie erarbeiten könnte: alles ist konfus geblieben. Bei Jung hingegen sehen die Dinge etwas klarer aus. Jung macht deutlich, daß das Unbewußte wirklich etwas mit der Geschichte zu tun hat. Jung hat als erster diesen Begriff erläutert, während Freud ihn einseitig im Sexualtrieb verankert sah. Bei Jung richtet sich die Diskussion schon auf die Geschichte; heute müßten wir über Änderungen in der Methode sprechen, das heißt, wie sich die menschliche Natur im Geschichtsprozeß gewandelt hat und wie sich heute eine Art "Anti-Natur" herausgebildet hat, die sich wie ein Feind der Natur entgegenstellt. Meines Erachtens ist dieser Zusammenhang überaus wichtig. Ich habe nicht gesagt, daß ich ein Gegner Freuds bin, sondern daß etwas bei Freud mich nicht zufriedenstellt, weil er keine Therapie anbietet.

Wir können jetzt einen ganz aktuellen Begriff anführen, den des kollektiven Unbewußten. Hier oben steht der Begriff, und dieses Bewußtsein kann natürlich nur die Freiheit hervorbringen. Aus diesem Diagramm geht klar hervor, daß die Freiheit etwas sehr Neues ist, und sie ist so klein, daß man sie kaum wahrnimmt. Der Mensch wird doch hauptsächlich von der Vergangenheit beeinflußt. Ich behaupte, daß die Freiheit neu und noch klein ist; heute verdeutlicht ihre Entwicklung, nämlich die Bewußtwerdung der Vergangenheit, daß der Mensch hauptsächlich vom kollektiven Unbewußten beeinflußt ist, also ursächlich von der Geschichte her. Ich behaupte, daß die Freiheit etwas Dynamisches ist, und daß sie noch ausgestaltet werden muß. Aus diesem Grund weiß der Mensch nicht richtig von seiner Freiheit Gebrauch zu machen. Wir können dem Menschen auch sagen, daß er das Vermögen zur Selbstbestimmung hat, und daß er die repressiven Systeme leicht verändern kann. Jedenfalls fühlt der Mensch sich verloren und weiß nicht, was er tun soll, wenn er mit der Freiheit konfrontiert wird. Es ist notwendig, daß er langsam versteht, seine Freiheit als Experiment zu erfahren, und daß er es wirklich schaffen kann. Für den, der politisch aktiv ist, stellt sich das größte Problem durch die Tatsache, daß die Menschen ihre Freiheit nicht zu gebrauchen wissen.

Warum nicht?

Das Experiment ist gemacht worden auf Grundlage dieses Diagramms; deshalb ist es so. Der Mensch wird stark beeinflußt von der Vergangenheit, von den Kräften der Tradition, und er hat im Grunde etwas reaktionäres an sich, eigentlich weil diese Kräfte so mächtig sind, daß er seine Freiheit und seine Unabhängigkeit nie "gelebt" hat. Wenn die Freiheit nie gelebt wurde, kann man das dem Menschen mit Worten an den Kopf werfen, er kann aber nichts damit anfangen. Man kann nur etwas tun, wenn die Freiheit gelebt und gefühlt wurde. Das ist natürlich der Bewußtseinsprozeß.

Mir scheint, daß Du zu einem Teil das, was Nietzsche sagt, akzeptierst, aber das, was Du nicht akzeptierst, korrigierst, indem Du einen Begriff von Schiller einführst, nämlich die Kunst als Befreiungsakt, als Pädagogik, als Erziehung zur Gemeinschaft, zur Gesellschaft.

Das ist richtig. Man kann eine Beziehung zu Schiller herstellen. Er spricht auch von der Kreativität, und er hat viel davon verstanden; auch weil er den Menschen so betrachtet, wie er sich als Wesen in der Kunst darstellt. Schiller hat genau das gleiche über den Menschen gesagt, wie es hier in meinem Diagramm steht. Auch er hätte die Konsequenz ziehen und direkt sagen können: der Mensch ist das Kunstwerk. Diese Bedeutung hätte man schon bei Schiller vorfinden können, das ist wahr. Ich möchte zum Ausdruck bringen, daß er den Menschen und die Kunst als gleichrangig hätte ansehen können, und auch die Kreativität.

Mir scheint, da, wo Du Dich auf Nietzsche beziehst, und wenn Du davon sprichst, daß auch im Marxismus richtige Dinge über die ökonomische Struktur der Gesellschaft geäußert wurden, du riskierst, ein Spiegelfechter zu bleiben, einer, der gegen die objektiven, kollektiven Strukturen der Gesellschaft wiederum das Individuum setzt, ein Individuum allerdings, das ein Held ist, solange es nur sich selbst sieht und seine eigene Handlung, und das sich nur in seinen eignen Zielen spiegelt und nicht in denen der anderen.

Was man unter dem Helden verstanden hat, trifft nicht auf mich zu, sondern auf andere. Was muß er tun? Wenn er sich nicht ein wenig als Held aufführt, wenn er seine Kräfte nicht gebraucht, wird er nichts verändern. Ich meine aber nicht eine Art von Heroismus, der auf eine Sonderposition hinwirkt. Ich meine ganz einfach den Heroismus, der notwendig ist für einen Bewußtseinsprozeß, der dem Menschen wirklich alle Kräfte abverlangt, und der erfordert, daß er wirklich aktiv ist: ich würde vorschlagen, den Begriff des Heldentums durch den der Aktivität zu ersetzen. Wenn ich den Begriff der Aktivität nicht nur abgetrennt sehe - ich meine damit eine innere, nicht eine äußere Aktivität, eine Kraft, die aus dem Menschen hervorbricht - dann weise ich den determinierenden Einfluß der Kräfte zurück, die aus der Vergangenheit kommen, wie es sich aus einem oberflächlichen Verständnis von Marx ergeben

könnte. Heute hat der Mensch wirklich diese Möglichkeit, die Möglichkeit, seine ganze Natur zu verändern - indem er sie revolutioniert - und sein eignes Wesen auch. Ich finde es richtig, den Begriff des Helden durch den des aktiven Menschen zu ersetzen. Und sehe ich, wo auch immer, den blinden Spiegel, das heißt die Passivität, und dann muß ich sagen, wie der aktive Mensch wirklich beschaffen ist. Wenn der Mensch nicht heldenhaft ist, gelangt er nicht zur äußersten Aktivität, besteht er den Kampf nicht. Man muß einen Unterschied machen: ich wollte sagen, daß der Begriff des Helden in den der Aktivität umgewandelt werden sollte. Eine Kraft oder eine Person, die die Führung und die Vertretung der Menschen in einem Kollektiv übernimmt, ist durchaus nicht frei. Der alte Begriff der Familie, der heute zerbröckelt, entspricht wirklich dem alten Kollektiv. Das Ganze ist harmonisch, wie es sein sollte. Auch heute noch sagt man : "Das darfst Du nicht tun, das ist nicht recht." Im Kollektiv war alles "recht". Im Kollektiv war dies natürlich und mußte nicht gerechtfertigt werden. Es gab Sitten und Gebrauche, die nicht verletzt werden durften; der Mensch hatte im Grunde genommen keine Möglichkeit, frei zu sein, deshalb können wir nochmals sagen, daß die Freiheit etwas Neues ist. Und deshalb wird das Kollektiv überwunden und verwandelt in das freie Gespräch zwischen den Menschen. Wenn also eine Arbeit in der Gemeinschaft gelingt, kann man das nicht mehr Kollektiv nennen, sondern Kooperation, einen aktiven und freien Verbund von Menschen. Man darf es nicht Kollektiv nennen. Ich bin dagegen, daß einige Kommunen einfach Kollektive genannt werden. Der Ausdruck "Kommune" hat eine richtige Bedeutung, aber wenn wir eine Kommune als kollektiv definieren, sind wir atavistisch und regressiv, wir kehren zu einer Kraft zurück, die den Begriff der Freiheit nicht kennt. In Kollektiven ist von Freiheit wirklich nicht die Rede; aber gerade um das Individuum muß es gehen.

Wenn Du von Kooperation sprichst, höre ich immer - ich weiß nicht, ob es stimmt - die friedliche Koexistenz heraus.

Nein, das meine ich nicht. Die friedliche Koexistenz akzeptiert alles, was die gegnerischen Parteien vorbringen, und sucht nach politischen Lösungen. Friedliche Koexistenz bedeutet, daß ich alle Schwierigkeiten unterdrücken will. Ein politisches System wird ausgearbeitet und so angelegt, daß Schwierigkeiten nicht mehr erhellt werden können, sondern unterdrückt werden: deshalb halte ich die friedliche Koexistenz für die größte Lüge, die es je gegeben hat. Es gibt keine Koexistenz, sondern nur Kooperation: das sind die genauen Begriffe, die wieder aufgenommen werden müssen, das heißt die Begriffe von gestern. Es geht um Demokratie, um Sozialismus, um die Idee des Sozialismus als christlicher Begriff; es geht um die Nächstenliebe. Dieser Begriff muß weiterentwickelt werden, und das kann nur das einzelne Individuum tun. Im Grunde bedeutet Sozialismus Liebe.

Du hast gesagt, daß das Schweigen von Marcel Duchamp nicht überbewertet werden darf. Ich würde gerne verstehen, in welcher Weise Dein Werk Bezug nimmt auf das von Marcel Duchamp.

Die Diskussion muß die Notwendigkeit aufzeigen, das Schweigen Marcel Duchamps nicht überzubewerten; das ist nur ein Aspekt: weil Marcel Duchamp das, was er nicht gesagt hat, eben nicht gesagt hat. Ich schätze Marcel Duchamp sehr, aber sein Schweigen muß ich ablehnen. Duchamp war einfach am Ende, er hatte keine Ideen mehr, ihm ist nichts Bedeutendes mehr eingefallen. Ich habe gesagt, daß ich den Menschen sehr schätze, aber nicht sein Schweigen, und noch weniger messe ich dem eine solche Bedeutung bei wie es die anderen tun. All unsere Diskussionen finden in der Idee des Schweigens keinen Raum. Bisher haben wir gesagt, daß das Schweigen von Marcel Duchamp überbewertet wird. Ich möchte behaupten, daß auch das, was an Duchamp im Grunde bürgerlich war (ein Verhalten, das sich scheinbar gegen die Bourgeoisie richtete, ein, wie man sagt, "bohemienhafter Charakter", der ein Bürgerschreck sein wollte) in diese Richtung geht. Das war Duchamps Ausgangspunkt; er wollte das Bürgertum vor den Kopf stoßen und damit hat er seine Kratte ruiniert, die nun wirklich abgestorben sind. Hier wird das Schweigen von Duchamp ein großes Problem für mich. Außerdem wissen alle nur zu gut, daß Duchamp die junge Generation immer zurechtgewiesen hat, wenn er sagte: "Das haben wir schon gemacht, alles haben wir schon gemacht, die Aktionen, das Happening, das ist alles schon alt..." Und dann, warum denn immer wieder dieser Marcel Duchamp? Warum hat denn keiner etwas länger über Schiller oder über Nietzsche nachgedacht? Hinter

Duchamps Schweigen steckt die Absicht, das Unbewußte in der Passivität zu belassen, es zu kultivieren. Und genau das verbindet ihn mit dem Surrealismus. Die Surrealisten behaupteten, daß sie aus ihrem Unbewußten heraus leben könnten; sie glaubten, über der Wirklichkeit zu stehen, und stattdessen befanden sie sich unter ihr. Sie dachten, sie könnten im Unbewußten "im Trüben fischen" und dabei ganz viele Bilder hervorholen, aber meiner Meinung nach wirken die Bilder, die dabei herauskommen, repressiv auf uns. Die Tatsache daß Duchamp nicht am Bewußtsein, an Fragen der Methodologie, an Analysen oder ernsthaften Gesprächen über die Geschichte interessiert war, zeigt mir, daß er sich in eine entgegengesetzte Richtung bewegte, das heißt er befand sich in einem Stadium in dem er nicht mehr arbeitete. Er hat einfach seine Ideen unterdrückt. Das ist sein Schweigen: die Abwesenheit von Sprache. Das ist der richtige Ausdruck dafür. Das Schweigen von Marcel Duchamp sollte mit dem Begriff der "völligen Abwesenheit von Sprache" übersetzt werden.

Und wie war es früher?

Nein früher hatte er eine Sprache. Er hatte ein Werk zur Diskussion gestellt, aber er hätte an der Diskussion teilnehmen sollen, anstatt sich zurückzuziehen in dem Glauben alles bereits gemacht zu haben. So hat er stehts immer ausgedrückt: "In den zwanziger Jahren ist bereits alles gemacht worden, in den berühmten zwanziger Jahren sind alle Probleme schon gelöst worden." Aber überhaupt kein Problem ist gelöst worden. Wenn wir wollen, können wir das Problem so formulieren: Duchamp hat nichts gelöst, er hat viel gemacht. Wenn er bereit gewesen wäre und sich der Diskussion gestellt hätte, vor allem mit den jungen Menschen, wäre seine Arbeit fruchtbar geworden, in der Richtung, daß sie zu etwas geführt hätte, zu Begriffen die heute nützlich sein könnten. Duchamp hat nichts erreicht, weder in politischer Hinsicht, noch für Entwicklungen innerhalb der Ästhetik. Er war nicht mehr bereit, teilzunehmen. Warum? Ich glaube, es ist notwendig, zum Begriff der "Abwesenheit von Sprache" zurückzukehren. Wie konnte es geschehen, daß der Mann nichts mehr zu sagen hatte? Ohne Sprache war, also unfähig zu kommunizieren? Das ist die Frage.

Ich möchte ihn lediglich als Figur darstellen, die im allgemeinen für vieles steht; so gesehen hat er eine negative Information gegeben, die man gebrauchen kann. Marcel Duchamp hat natürlich die Freiheit zu schweigen. Ich respektiere das, das ist klar.

Hat er Deiner Ansicht nach die erste Phase dieses Kommunikationsprozesses richtig durchgeführt?

Ja, insofern er sein Werk gezeigt hat; sein "Pissoir" war wirklich eine Offenbarung, eine Konzeption, die in der damaligen Zeit bestimmt sehr wichtig war, und er hätte sie als Diskussionsgegenstand während der Zeit seines Schweigens nutzen können. Einige Leute haben mir erzählt - aber ich weiß nicht, ob es stimmt - daß Duchamp selbst gesagt hat: "Jemand in Deutschland hat von meinem Schweigen gesprochen und behauptet, es würde überbewertet. Was bedeutet das?" Meiner Ansicht nach wußte er nur zu gut, was ich sagen wollte. Wenn er wirklich Zweifel gehabt hätte, hätte er mir einen Brief schreiben und mich fragen können, was ich damit sagen wollte. Warum nicht?

Wann hat er das gesagt?

1964. Er hätte sagen können: "Ich habe gelesen, daß mein Schweigen überbewertet wird. Erklären Sie mir, was Sie damit sagen wollen." Das wäre richtig gewesen. Ich habe schon seit einiger Zeit eine neue Idee im Kopf: "Das Schweigen von Ingmar Bergmann wird nicht überbewertet." Ich habe alle Bergmann-Filme als Kopie. Die habe ich mir schicken lassen. Das Schweigen von Ingmar Bergmann wird nicht überbewertet.

Aber könnte nicht der Verdacht aufkommen, daß Duchamp erkannt hat, daß das Kunstwerk als solches nur existiert, während der Künstler es macht, und daß es danach sofort zum bürgerlichen Besitzobjekt wird?

Warum denn? Wenn ein Bild von Rembrandt an der Wand hängt, macht es keinen Unterschied, ob es an der Wand eines Bürgers oder an einer Museumswand hängt. Wenn es dann in einem Keller steht, verliert es seinen Wert als Kunstwerk nicht, es bewahrt seine absolute Wirksamkeit. Es ist nicht nur ein Kunstwerk, oder sagen wir, ein Werk, das aus der Kreativität hervorgegangen ist, zum Beispiel aus der von Rembrandt. Das heißt nicht einmal, daß alle Leute das Bild immer bewundernd anschauen müssen; es geht einfach um eine Substanz, die sich mit der Zeit überträgt; das hat auch die Entwicklung des menschlichen Bewußtseins verändert. Das Kunstwerk muß nicht unbedingt immer an die Wand gehängt werden. Ich kann nicht verstehen, warum ein Kunstwerk in einem bürgerlichen Haus ein schlechteres sein soll als in einem Museum. Der Bürger hütet es vielleicht schlechter als das Museum, wo immer aufgepaßt wird, daß niemand das Kunstwerk berührt; aber warum muß denn ein Kunstwerk schlechter werden oder an Wert verlieren? Es kann ja nicht kaputtgehen. Ich muß wirklich versuchen, mir vorzustellen, vom Plastischen Gesichtspunkt aus, wie es kaputtgehen könnte, und das kann ich eigentlich nicht: es bleibt immer an der Wand, solange es die Motten nicht zerfressen. Und dann gibt es immer ein Foto oder Dokumente dazu.

Wenn wir vom Kunstwerk sprechen, das bürgerlich bleibt, sprechen wir offenbar nicht vom Kunstwerk an sich, sondern von dem Umstand, daß die Funktion der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft eine andere ist als in der klassenlosen Gesellschaft.

Paßt der bürgerliche Mensch das Kunstwerk seinen Interessen an? Das ist wahr. Es ist klar, daß er versucht, das zu tun. Doch das betrifft nicht die Kunst als zeitlosen Begriff. Heute kann das Bürgertum auf die Wirkung der Werke Raffaels oder Leonardo da Vincis keinen Einfluß mehr nehmen, denn die Zeiten sind heute völlig anders. Es kann vielleicht die Wirkung meines Werks beeinflussen, auch die des Werks von Marcel Duchamp, aber das kann es nur eine Zeitlang tun, nur solange diese Epoche, das heißt die bürgerliche Epoche mit ihrer Methode, dauert. Aber es sollte klar sein, daß Marcel Duchamp, ich und alle, die wir hier sitzen, im Grunde noch in einer Phase der bürgerlichen Revolution leben, denn es hat noch keine andere Revolution gegeben. Letztendlich ist auch die russische Revolution eine bürgerliche Revolution geworden; Eigentlich ist die Gegenwart noch ein Resultat der bürgerlichen Revolution. Es ist vollkommen klar, wie die Bürger gegen das alte System durch ein revolutionäres Modell aufbegehrt haben: es handelte sich dabei eigentlich um ein wissenschaftliches Konzept, denn die wahren Revolutionäre waren Wissenschaftler, Faraday, Darwin und andere, an diese Personen, die etwas geleistet haben, um zu beweisen, daß der Bürger sich selbst verwalten kann. Durch die bürgerliehe Revolution waren wesentlich mehr Menschen am Produktionsprozess beteiligt, aber nach einer gewissen Zeit hat sich das Bürgertum von der Mehrheit der Arbeiterschaft isoliert. In der nächsten Phase können alle Menschen in gleicher Weise am Bildungsprozeß teilhaben: zu Anfang wollte das auch die bürgerliche Revolution. Dann stellte sich heraus, daß es Einzelinteressen und Egoismus gab, und davor hat man sich dann geschützt.

Um über das Bürgertum hinauszukommen, braucht man einen völlig neuen Wissenschaftsbegriff. Genau davon ist jetzt die Rede: von den Grenzen des Wissenschaftsbegriffs, wie er sich herausgebildet hat, und von einem überholten Kunstbegriff: wir wollen, daß beide Begriffe erweitert werden. Den Kunstbegriff habe ich bereits erweitert (aber ich will mir nicht das Recht anmaßen, dies allein getan zu haben; zum Beispiel hat in dieser Hinsicht auch Marcel Duchamp etwas geleistet. Der Kunstbegriff ist erweitert worden. Wenn ich den Kunstbegriff bis zum Verständnis des Kreativitätsbegriffs erweitere, erreiche ich, daß auch der Wissenschaftsbegriff eneuert und ein anderer wird. Auch der Begriff der Anthropologie muß erweitert werden: in dem Begriff ist ein grundlegendes Element enthalten: "anthropos", der Mensch, der immer wieder in diesem Diagramm auftaucht. Das ist ganz einfach: im Mittelpunkt steht der Mensch.

Heute sehen Levi-Strauss und andere die Anthropologie schon in einer anderen Weise; sie blicken zurück in die Vergangenheit, auf die Mythologie, nicht um darin zu versinken, sondern um sie zu befragen. Und sie können zum

Beispiel sagen, wie der Mensch die Welt, die Ganzheit sich einmal vorgestellt hat. Heute zeichnet die Tatsache, daß es Teilbereiche gibt, unseren Wissenschaftsbegriff aus, aber im Grunde gibt es das Bedürfnis, diese Wissenschaft zu erweitern. Die Zukunft des Wissenschaftsbegriffs liegt wiederum in einer Ganzheit: dem Materialismus, der Politisierung.

Gibt es in Deinem Werk einen Todesbegriff?

Ja, sogar sehr ausgeprägt. Man könnte sagen, daß als Tod das zu definieren ist, was als Materialismus den Effekt einer "Aufspaltung in Teilbereiche" hervorruft. Viele Menschen machen diese Erfahrung und erkennen, daß diese Zivilisation tot ist: der Materialismus, der Wissenschaftsbegriff. Aber wenn man das unter einem historischen Gesichtspunkt verfolgt - und dabei stellt sich die Frage, auf welchem methodischen Fundament der Wissenschaftsbegriff steht, oder wie er sich heute darstellt - dann wird es notwendig, auf die gesamte Philosophiegeschichte zurückzugreifen, etwa bis zu dem Punkt zu gehen, als der Mythos, die Mythologie einen Wandel erfuhren, als die menschliche Natur durch eine Methodenlehre verwandelt wurde, also bis zu Platon und Aristoteles. Das ist der Moment; in dem die Analyse einsetzt. Damals sagte man sich: "Wir wollen die Dinge nicht mehr in mythologischen, in totalen Bildern sehen, sondern wir wollen das Denken analysieren." Und aus dieser neuen Konzeption des Denkens als eines Mittels der Philosophie entwickelt sich der Begriff der Naturwissenschaft, das exakte wissenschaftliche Denken: das ist die Linie. Platon wird zunehmend analytisch. Aus methodologischer Sicht könnte man sagen, Ziel der Philosophie sei der Materialismus, und das heißt nichts anderes als der Tod. In den mythologischen Zusammenhängen der Antike war vor allem vom Leben die Rede, während die ganze spekulative Linie sich auf den Tod konzentriert, also auf die Materie. Die Materie ist natürlich überhaupt nicht geeignet, das Leben zu repräsentieren; sie besteht aus metrisch erfaßbaren Werten, Werten, die man auf die Waage legen kann, deren Länge man messen kann; alles Handlungen, die man an toter Materie vornehmen kann. Am Menschen gehen sie jedoch fehl, weil der Mensch kein totes, sondern ein lebendes Wesen ist. Andererseits wird jedoch klar, daß es notwendig ist, den Tod zu erfahren, daß man durch die Phase des Todes hindurch muß. Auch für eine Entwicklung in der Zukunft ist es vonnöten, den Tod zu überwinden. Will man mit Bedacht etwas über das Leben sagen können, muß man zuvor den Tod kennen. Erst muß der Tod erfahren werden, damit er dann exakt, abstrakt aus naturwissenschaftlicher Sicht gedacht werden kann. Dies ist, wie ich glaube, die Methodologie innerhalb der Philosophie: es sind alles Reduktionsprozesse, Reduktionsmethoden. Man kann den Begriff anders fassen, wenn man sagt: es ist erwiesen (oder es wird in Zukunft klar erkannt werden), daß die erste Entwicklungphase des menschlichen Bewußtseins, des Befreiungsprozesses, notwendig durch den Tod führen muß. Nun findet ein paralleler Prozeß statt. Hier wird zunächst der Entwicklungsprozeß der Philosophie und der Naturwissenschaft zum Materialismus hin veranschaulicht. Das ist die äußerste Größe. Jetzt können wir erkennen, daß sich etwa in derselben Periode und im selben Gebiet wie Platon das Christentum offenbart. Nun ist die Frage: welche Aufgabe hatte das Christentum? Wenn wir das Phänomen genauer betrachten, stellen wir fest, daß das Christentum in der Kirche weitgehend in seinem mythologischen Rahmen geblieben ist. Während meiner Meinung nach das eigentliche Christentum sich in der Wissenschaft entfaltete. Sprechen wir jetzt von Christus. Das Christentum hat sich im Westen ausgebreitet (etwas aus dem Eurasien-Stab: Osten/Westen). Das Christentum, das sich im Westen ausgebreitet hat, ist unter demselben wissenschaftlichen Gesichtspunkt entwickelt worden, von dem wir gerade sprechen. Heute können wir vor allem auf der Basis dieses Tatbestands erkennen, daß die Geschichte des Christentums der Kirche im wesentlichen nichts neues gebracht hat. Wirklichkeit geworden ist das Christentum in der Philosophie, im Wissenschaftsbegriff, im Tod, in Immanuel Kant, im Abstraktionsprozeß, und es konnte den Menschen vom arten Kollektiv befreien. Unter einem methodischen Blickwinkel ist es klar, daß der Mensch sich durch den Wissenschaftsbegriff befreien kann, aber der erste Schritt ist der Abstraktionsprozeß, der Materialismus. Und ich glaube, daß dies der eigentliche Entwicklungsgang des Christentums ist.

Die christliche Evolution läuft über die Abstraktion, Immanuel Kant und den Materialismus. Ein Weg, der zumTod hinführt.

Ja, das wahre und eigentliche, einfache Christentum, oder, sagen wir, was Christus wollte, ist in der westlichen Welt durch die methodologischen Fortschritte der Philosophie, den Naturbegriff der Wissenschaft und durch einen extremen Materialismus Wirklichkeit geworden, und das ist es, was wir heute haben; aber es ist ein Prozeß, der zum Tode führt. Bei einer genaueren Betrachtung, und wenn man vom Leben und vom Menschen absieht, stellt sich heraus, daß es, analytisch gesehen, hauptsächlich um die Substanz des Todes geht. Das Christentum hat sich entwickelt, indem es die Begriffe Wissenschaft und Materialismus verwirklicht hat, und das ist ein Rasen in den Tod, in die Abstraktion; eine Entfernung vom Menschen.

Doch in diesem Fall konnte der Mensch sich als Individuum entfalten und von der alten Abhängigkeit befreien. Mit dieser Methode ist es möglich gewesen, zu verwirklichen, was Christus versprochen hatte: "Ich werde euch erlösen." Christus ist die "Dampfmaschine",- wir wollen den Tod erhalten, aber wir wollen ihn nicht einseitig begreifen, wir wollen den Begriff des Todes mit dem Prinzip des Lebens zusammenbringen.

Wie fügt sich Deine Lehre von den Engeln in das Ganze ein? Ich meine in die Beziehung Tod/Leben, unten/oben, Natur.

Es hängt ja nicht alles nur vom Tod ab. Wenn wir jetzt darüber sprechen würden, wäre das zu fragmentarisch. Man müßte die Sache von einer anderen Seite angehen. Wir können uns aber einfach fragen, ob die Begriffe und Ideen Formen des Denkens sind, ob all dies sich in der Form darstellt. Klar, die Sache wird jetzt ernst. Das ist der wichtigste Punkt: die theoretische Basis für den nächsten revolutionären Schritt zu finden. Sofern der Mensch wirklich kreativ ist, sofern die Form aus dem Inneren kommt, als Form des freien Denkens, können wir auch sagen, daß es eine Plastik oder ein Kunstwerk ist. Bis zu welchem Punkt ist die Form wirklich frei? Oder, wird sie von außen bestimmt? In welcher Beziehung steht die Außenwelt, so wie sie ist, zu dem, was der Mensch als Einzelner macht? Das ist wirklich die entscheidende Frage. Auf diesen Punkt kommt es an, und von hier aus bestimmt sich auch der revolutionäre Schritt. Deshalb müssen wir weiter über dieses Problem sprechen. Der Zweifel ist immer ein ausgezeichnetes Mittel gegen die Leichtgläubigkeit. Und wir wollen nicht mehr Glauben, wir wollen wirklich ein Bewußtsein haben, Gewißheit und ein Bewußtsein. Deshalb müssen wir das Problem als Frage formulieren, und nicht als Behauptung, die noch nicht bewiesen werden kann. Wenn man weiterdenkt, kommt man folgerichtig darauf, daß der Mensch etwas völlig Neues in die Welt bringt: seine Form des Denkens. Ich muß eine Grenze ziehen: hier haben wir eine Linie, das ist die Umwelt, die Welt, die um ihn herum ist - und hier in der Mitte steht der Mensch. In welchem Maße wird der Mensch durch seine Umwelt bestimmt? Oder kann er etwas zu dieser Welt beitragen, etwas, das er aus dem Reich seiner Ideen holt, das es in der irdischen, materiellen Welt nicht gibt? Kann er etwas Neues bringen, etwas das nicht von dieser Welt stammt? Hier stehen wir vor einer theoretischen Frage: Was geschieht mit den anderen Akteuren? Gibt es überhaupt andere Akteure? Wenn man sagt: Hier ist der Mensch, hier ein Tier, hier eine Pflanze, hier ein Stein, hier Materie. Hier spricht man schon von Leben, hier schon von Gefühl, oder von Instinkt, und hier von Bewußtsein. Inwieweit können wir denn sagen, daß es kein anderes Bewußtsein gibt? Ich möchte nur vom Standpunkt der Erkenntnistheorie aus sprechen, ich möchte Engel nicht als mythologische Bilder erschaffen, daran denke ich nicht, ich möchte nur sehen, inwiefern es noch andere Akteure gibt. An dieser Grenzlinie entscheidet sich alles. Hier entscheidet sich, ob der Mensch frei oder unfrei ist. Wenn er von der ihn umgebenden Welt, von dem was bereits besteht, bestimmt wird, dann kann er nicht frei sein, weil er bestimmt wird, frei kann er nur sein, wenn er nicht von der Umgebung abhängig ist. Natürlich wird der Mensch auch bestimmt und beeinflußt von seiner Umgebung, aber wenn er ausschließlich von der Umgebung determiniert ist, ist er nicht mehr frei.

Aber der Mensch selbst ist doch auch die Umwelt, das, was ihn umgibt.

Ja, aber dies ist die Umgebung, die umgebende Welt. Ich bin es nicht; es ist nur mein Körper, meine Materie. Ich muß fragen: welcher Teil von mir erscheint nicht in meiner Umgebung. Ich führe hier keine akademischen Diskussionen,

ich treffe theoretische Unterscheidungen. In der Realität sehen die Dinge anders aus, aber in der Theorie muß man eine Unterscheidung treffen, anderenfalls kommt man nie zu einem Ende. Von der Theorie her ist es notwendig zu erkennen, ob es die Freiheit gibt oder nicht. Wenn der Mensch von seiner Umwelt bestimmt wird, dann gibt es nur die Abhängigkeit, er ist prädestiniert und kann nicht frei sein. Jede weitere Diskussion über die Freiheit wäre müßig, reine Ideologie oder irgendein Zeug, das in der Wirklichkeit keinen Platz hätte; wenn man von Freiheit spricht, muß man ihre Grundlage finden, und ihre Grundlage findet man nur in dieser Grenzsituation. Man kann sagen, daß die Freiheit möglich ist, aber sie muß aus der Kreativität kommen, nicht aus der Außenwelt.

Wie ist Deine Vorstellung von Gott?

Darüber spreche ich jetzt, aber rein theoretisch. Ich möchte auf etwas wichtiges zurückkommen. Wenn der Mensch von der Umwelt bestimmt wird, gibt es keine Freiheit. Wenn es die Freiheit gibt, dann kann diese nur aus der Kreativität kommen. Wir haben gesagt: Freiheit = Kreativität = Mensch. Also verwirklicht sich die Freiheit gemäß dem schöpferischen Prinzip. Die Freiheit verwirklicht sich ganz auf der Grundlage des schöpferischen Prinzips. Also was ist der Mensch anderes als ein Gott? Wenn wir nicht so weit gehen wollen, können wir auch sagen, daß hier Gott ist, der Generator (um es wissenschaftlich auszudrücken).

Aber wenn der Mensch ein Gott ist, wieso steht er vor dem Problem des Todes? Wie wird er damit fertig?

Indem er den Tod als eine Methodologie der Schöpfung akzeptiert. Indem er ihn für sich wünscht. Denn in seinem Innersten weiß er, daß er ohne das Element des Todes nicht bewußt leben könnte. Er würde nur wie die Algen im Wasser leben. Wenn er sich nur für das Leben interessieren würde, wäre er wie eine Alge. Ich interessiere mich für den Tod, also für das Denken, für die Form. Wir können sagen, daß der Mensch ein Gott ist, er ist jedenfalls der "verlängerte Arm" Gottes, ein Mitarbeiter.

Ein Mitarbeiter?

Ja, das sind nur theoretische Begriffe. Ich rede nicht gern über Gott. Deshalb steht der Große Generator bei mir ganz oben; er ist auch eine große Maschine, ein elektrischer Statthalter.

Kannst Du mir noch etwas über den Tod als Methodologie sagen?

Jetzt haben wir einige andere Begriffe gestreift, die zum Beispiel erklären, daß es ohne den Tod kein Bewußtsein gibt. Greifen wir diese These auf. Ich habe einige Begriff angeführt, um zu zeigen, weshalb das Bewußtsein sich vom Tod herleiten läßt. Weil die ganze Entwicklung, die durch das Christentum in Philosophie und Wissenschaft stattgefunden hat, eine Reduktion des Lebens ist. Unser Materialismusbegriff geht vom toten Stoff aus, von der chemischen Analyse, von Meßwerten: das sind alles tote Größen, Abstraktionen. Hier wird klar, daß ein Bewußtsein ohne den Tod nicht möglich ist. Das bedeutet, daß ich nur bewußt werde, wenn ich gegen eine Ecke stoße, gegen eine harte Kante. Wenn ich mir den Kopf an dieser Kante stoße, wache ich auf. Es ist der Tod, der mich wachhält.

Der Tod wird somit einbezogen, indem tote Materie gezeigt wird?

Das ist ein innerer Widerspruch. Aber es ist sehr geheimnisvoll. Ich sage, daß ich aufwache, wenn ich mit dem Tod zusammentreffe; der Begriff des Aufwachens steht jedoch für etwas Lebendiges.

Und die Einbeziehung toter Tiere bedeutet, daß tote Materie gezeigt wird?

Ja, gewiß. Der Tod ist das Mittel, mit dem das Bewußtsein entwickelt wird, ein höheres Leben, und ich sage "höher" - das ist wichtig.

Wie bei Novatis: die Nacht war die Methode, mit der Bewußtsein und Wirklichkeit erlangt wurden.

Ja, sicher. All diese Dinge tauchen heute wieder auf. Novatis wurde zu früh geboren. Er mußte dem positivistischen Wissenschaftsbegriff das Feld überlassen. Aber heute ist er sehr aktuell. Heute verstehen wir, warum Novatis zu früh kam. Wir wissen, warum er in den Hintergrund gedrängt werden konnte: weil die Todeslinie noch nicht erreicht war. Die Todeslinie mußte noch bis in die äußersten Punkte entwickelt werden.

Aber heute ist der Tod auch mit der Gewalt verbunden.

Ja, das rührt nicht nur von den falschen politischen Systemen her, sondern im Grunde von diesem Wissenschaftsbegriff. Es sind aber nur scheinbar politische Ursachen, die politischen Formen sind nur das Resultat dieser Entwicklung. Es wäre nicht ganz richtig, die Bourgeoisie dafür verantwortlich zu machen. Man müßte die ganze geschichtliche Entwicklung in Betracht ziehen und die methodischen Schritte aufzeigen; um begreiflich zu machen, daß die Ursachen für unser Dilemma nicht nur beim Bürgertum oder beim Kleinbürgertum zu suchen sind. Die kleinbürgerliche Phase war geradezu revolutionär. Wir leben heute immer noch in dieser kleinbürgerlichen Phase. Die wirklichen Ursachen liegen länger zurück und haben mit dem Christentum zu tun. Das soll nicht heißen, daß das Christentum versagt hat, sondern daß das Christentum lediglich eine Vorstufe ist, ein wichtiger erster Schritt, und daß das Christentum - das heißt der Sozialismus gerade jetzt anfangen kann, wenn es den Tod als eine positive Aktivität begreift.

BI04 OSWALD MATHIAS UNGERS

REM KOOLHAAS UND HANS ULRICH OBRIST

DIE RATIONALISIERUNG DES BESTEHENDEN

Ich habe versucht, die Struktur zu begreifen.
Ich wollte sehen, inwieweit Architektur in der Lage ist, abstrakt zu sein

RK: Ich möchte mit einer harmlosen Frage anfangen. Können Sie kurz erzählen, aus welchen Verhältnissen Sie stammen? Wo Sie geboren wurden, was Ihre Eltern für einen Beruf hatten und wie Sie aufgewachsen sind?

OMU: Geboren wurde ich in einem kleinen Dorf in der Eiffel, in einer ländlichen Umgebung, wo es sehr viele arme Bauern gab. Mein Vater war Knecht und meine Mutter Magd. Nach dem Krieg wurde mein Vater Beamter bei der Post und wir zogen in die Stadt. Aufgewachsen bin ich in einer Kleinstadt, in kleinen Beamtenverhältnissen sozusagen. Es war eine typische Nachkriegsmischung zwischen der Subsistenzwirtschaft eines bäuerlichen Betriebs mit Garten, Schlachten und all diesen Dingen und der Beamtentätigkeit meines Vaters. Ich stamme also aus sehr kleinen und auch ökonomisch beschränkten Verhältnissen.

HUO: Da wir gerade von den Anfängen sprechen: Sie sagten in einem Interview einmal, dass Sie als Kind ursprünglich Flugzeugingenieur werden wollten.

OMU: Ich habe mit Leidenschaft Segelflugmodelle gebaut und auch entworfen. Es waren wahnsinnige Konstruktionen. Seit meiner frühesten Kindheit habe ich auf vieles verzichtet und auch arbeiten müssen, um mir die Materialien leisten zu können. Es war meine große Leidenschaft, wobei mich aber weniger das Konstruktive fasziniert hat, als das Formale und die Eleganz, wenn so ein Flugzeug flog.

RK: Wie kamen Sie von der Leichtigkeit des Flugzeugs zur Schwere der Architektur?

OMU: In meiner Jugend hatte ich von Architektur keine Ahnung. Sie existierte praktisch nicht. Den Begriff „Architekt" oder „Architektur" habe ich erstmals gehört, als ich aus dem Krieg zurückkam. In einem Dorf oder in einer Kleinstadt wie die, in der ich aufgewachsen bin, gab es keine Architekten, sondern nur Baumeister, die die Häuser gebaut haben. Und meine Leidenschaften lagen im Flugzeugbau und im Zeichnen und Malen - was für meine Eltern unnütze Tätigkeiten waren. Meine frühen Zeichnungen sind fast alle vernichtet worden, weil mit dem Papier morgens die Öfen angefeuert wurden. Erst im Vorlesungsverzeichnis der Universität Darmstadt bin ich darauf gestoßen, dass man Architektur studieren kann. Ich hatte ein ausgeprägtes mathematisches Interesse, vor allem die darstellende Geometrie war für mich eine große Faszination. Als ich nach dem Krieg das Vorlesungsverzeichnis durchging, um mich für ein Studium zu entscheiden, sah ich, dass Malen, Aquarellieren, Modellbauen und all diese Dinge auf dem Lehrplan der Architekten standen. Das Künstlerische war hier mit dem Praktischen verbunden. In diesem Moment war die Architektur plötzlich für mich interessant. Denn die Vorgabe meiner Eltern war, dass ich nur studieren durfte, wenn damit auch eine praktische Tätigkeit verbunden war. Und so kam ich zur Architektur. Das war 1947, nachdem ich aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrte.

Sich treiben lassen

HUO: Rem erzählte mir heute Morgen von der Geschichte eines Soldaten ohne Gewehr...

OMU: Als ich 16 Jahre alt war, kam ich in den Reichs-Arbeitsdienst und musste Flugplätze bauen und mit dem Spaten exerzieren. Ursprünglich wollte ich Pilot werden. Dazu taugte aber aus irgendeinem Grunde die Gesundheit nicht. So kam ich zu den Luftnachrichtentruppen und wurde sehr schnell an die Ostfront versetzt. Und während meiner Ausbildungszeit ereignete sich die Geschichte, auf die Sie anspielen. Nach einem vierzehntägigen Fußmarsch konnte ich mein Gewehr nicht mehr vorzeigen, ich muss es irgendwo vergessen haben, da ich jede Nacht in einem anderen Bett schlief. Mir stand eine mehrtägige Haft bevor, denn nach deutscher Auffassung war das Gewehr die Braut des Soldaten. Ich war jedoch anderer Meinung, was die Wahl meiner Bräute anbelangt, mit denen ich meine Nächte verbrachte. Die Haft wurde dann dadurch kompensiert, dass man mich an die Front schickte, wo ich aber nur am Rückzug beteiligt war. Mein Prinzip als Soldat war, mich nie vorzudrängeln oder freiwillig zu melden, sondern mich treiben zu lassen. Ich ließ einfach alle Entscheidungen auf mich zu kommen. Ich dachte, jede Entscheidung, die ich treffe, kann gar nicht richtig sein unter derartigen Umständen - also ist es besser, ich lasse mich treiben. [...]

RK: Die Mentalität, sich treiben zu lassen, hat das auch nach dem Krieg angehalten? Wenn man Ihr Leben anschaut, gibt es drei Perioden: die vor-amerikanische, die amerikanische und die nach-amerikanische. Ich glaube, das Interessante an der ersten Periode war, dass Sie sich auch in der Architektur haben treiben lassen. Ihre Architektur war geprägt durch eine Art „Schwäche", aufgrund derer Sie sehr empfänglich für die äußeren Umstände waren, von denen Sie sich haben stark beeinflussen lassen.

OMU: Das stimmt bis zu einem gewissen Grade. Denn ich hatte keine andere Chance. Ich habe ein Fach studiert und mich für eine Sache interessiert, von der ich vorher nichts wusste, gar nichts. [...] Es war ein emotionales Interesse für die Modernität da und für ein andersartiges Sein, das sich von dem unterschied, was mir aus meiner Erfahrung und meiner Jugend mitgegeben war. Ich hatte keine festen Ziele und konnte auch keine definieren, weil ich ja keine kannte. In dem Sinne war es ein „sich treiben lassen".

HUO: Ein offenes Lernsystem.

OMU: Es war ein völlig offenes Lernsystem. Aber es war viel Emotion dabei, die ich nicht kontrollieren konnte. Was mir gefiel und was nicht, konnte ich nur emotional auswählen. Es gab aber immer eine gewisse Protesthaltung meinerseits, die nicht direkt mit Architektur zu tun hatte, sondern sich gegen jede Art von Autorität und Beeinflussung richtete.

Eiermann und das technologische Denken

Ich kam dann im Studium in Kontakt mit drei Leuten, die für mich sehr wichtig wurden. Der eine war Egon Eiermann in Karlsruhe. Der Zweite, eigentlich noch wichtiger, war Otto Ernst Schweizer. Schweizer gehörte zur Mies van der Rohe-Generation. Er war unerhört imposant in seiner ganzen Lehre und Gestik. Eiermann hingegen war ein kameradschaftlicher, hemdsärmeliger und legerer Typ. Schweizer war der Grandseigneur mit Hundedeckchen, Gamaschen und Weste sowie mit einer sehr gediegenen Lehre. Das hat mir sehr imponiert. Er war gewissermaßen ein Überbleibsel einer vergangenen Zeit.

Eiermann hat Schweizer stets provoziert. Die jungen Studenten liefen alle Eiermann hinterher. Ich merkte aber sehr bald, dass er ziemlich unerträglich war, denn es gab keinen theoretischen Hintergrund in seiner Lehre. Er war einfach ein großer Macher.

Der Dritte, der für mich wichtig war, war der Bauhistoriker Karl Wulzinger, auch ein Typ des neunzehnten Jahrhunderts. Ein Mann, der mit beiden Händen verschiedenartige Zeichnungen von Grundrissen auf die Tafel malen konnte und der mit spitzer Feder ironische Bemerkungen über die Zeichnungen in die studentischen Kolleghefte schrieb. Diese witzigen und ironischen Bemerkungen zu den eigenen Zeichnungen fand ich wunderbar. [...] Er trug einen

türkischen Fez, das war damals üblich. Man hatte diese Affinität zur Türkei und Kleinasien und er hatte demgemäß ein kleines asiatisch eingerichtetes Zimmer.

RK: Unglaublich, dass es direkt nach dem Krieg solche Abenteurer gab.

OMU: Eine absolut unglaubliche Figur. Bei ihm konnte ich mich bauhistorisch bilden, indem ich alle möglichen Palazzi gezeichnet und deren Fassaden in ihrer ganzen Gliederung gemalt habe. Das war seine Methode. Und das Vierte, was ich während des Studiums genoss, war die darstellende Geometrie.

Gegenüber Eiermann gab es dann meinerseits eine Protesthaltung, obwohl ich für ihn die Bauleitung eines großen Bürohauses in Köln übernahm. Als ich eines meiner frühesten Projekte baute, das Institut in Oberhausen, hat Eiermann das als Beispiel dafür angeführt, was aus einem wird, wenn er nicht seiner reinen Lehre folgt und die Technologie in den Vordergrund stellt. Mich störte, dass bei Eiermann keine Bücher gelesen wurden. Es gab nur Kataloge von Firmen. Das war das einzige. [...]

Haus Belvederestraße
und die Suche im Expressionismus

Eines der früheren Projekte in den 1950er Jahren war das Haus in der Belvederestraße, in dem wir uns hier befinden. Mit diesem Haus wurde ich schnell international bekannt, vor allem aufgrund von zwei Veröffentlichungen: 1959, als das Haus bezogen war, kamen Vittorio Gregotti, Aldo Rossi und Giorgio Grassi als Redakteure der "Casabella" zu Besuch.

Der erste Artikel über dieses Haus wurde von Rossi geschrieben und erschien unter dem Titel "Giovane Architetto Tedesco".
Der zweite stammte von Pevsner, der dieses Haus in den deutschen Expressionismus einordnete, und zum Teil in die holländische expressionistische Schule, die Amsterdamer Schule. Erst in diesem Moment fing bei mir die Reflexion darüber an, womit ich mich eigentlich beschäftige.

RK: Ihre Reflexion?

OMU: Ja, die Reflexion meiner Arbeit. Zunächst einmal als Protesthaltung gegen Eiermann, gegen das rein technologische Denken. Diese Haltung war ein bisschen von Alvar Alto beeinflusst. Es waren seine frühen Backsteinhäuser, die mich faszinierten. [...] Und dann natürlich die Holländer, die Amsterdamer Schule mit Michel De Klerk und anderen. [...]

Ich fragte mich: Bin ich nun Expressionist oder ein Rationalist? Ich fühlte mich nicht als Expressionist, und daraufhin habe ich mich zur Selbstprüfung intensiv mit dem Expressionismus beschäftigt [...] und eine entsprechende Sammlung angelegt. Der endgültige Bruch kam auf einem Kongress über den Expressionismus in der Kunst in Florenz. Über Musik hat Hans Heinz Stuckenschmidt, über Philosophie Ernst Bloch und über Architektur der Italiener Bruno Zevi und ich gesprochen.

In diesem Vortrag habe ich, besonders für mich selbst, den Expressionismus als eine unmögliche Zielsetzung für die Architektur angesehen. Der Expressionismus lebt ja nicht in der Realität. Weil ich vom Lande kam, dachte ich zu real für den Expressionismus. Dieses transzendentale Element, das im Expressionismus steckt, und dieses Emotionale empfand ich immer als Widerspruch zu meinen Emotionen und meinem intellektuellen Verständnis. Daraufhin gab es einen Riesenkrach zwischen Zevi und mir. Ich habe am nächsten Tag noch versucht, eine Verbindung herzustellen, aber er war nicht kompromissbereit. Das war das Ende. Ich verkaufte meine Expressionismus-Sammlung umgehend.

Pevsner hatte einfach nicht recht gehabt. Ich hatte mit der Amsterdamer Schule nichts zu tun, mir ging es um rationale Grundformen in der Architektur, um die reine Geometrie.
RK: Und wie lange hat diese Episode gedauert?

OMU: Das waren die 1950er Jahre. [...]

Rudolf Schwarz und die Bildhaftigkeit der Architektur

RK: Meine Theorie von Ihnen ist, dass Sie ein ungeheures Einfühlungsvermögen haben, und dass diese Emotionalität Ihnen ermöglicht, ganz unterschiedliche und gegensätzliche Positionen zur gleichen Zeit zu vertreten. Das, was Sie Rationalität nennen, gewinnt am Ende immer.

OMU: Genau (lacht). Zum Schluss gewann immer die Rationalität. Jetzt komme ich zur zweiten Begegnung, die auch während dieser Zeit stattfand. Das war Rudolf Schwarz. Als mein Haus in der Kölner Belvederestraße 60 fertig war, habe ich drüben im Wohnraum auch das entsprechende Manifest "Über eine lebendige Architektur" geschrieben. Rudolf Schwarz besuchte mich. Er war mein Nachbar. Es war eine ambivalente Beziehung. Scharoun hatte mich 1963 als Professor nach Berlin empfohlen, kurz nachdem das Haus fertig war. Denn Scharoun dachte, ich sei der würdige Nachfolger für ihn im Geiste des deutschen Expressionismus, während Schwarz andere Dinge erkannte, nämlich die Frage der Metapher, die Frage nach dem Imago.

HUO: Also der Zusammenhang von Architektur und Bild?

OMU: Genau, die Frage des Bildes. Eine Hypothese für Schwarz ist das Bild, die Vorstellung, die Metapher, dass die Architektur bildhaft wird. Die Mater Dolorosa, der Weg in der Fronleichnamskirche in Aachen, den Schwarz in Architektur umsetzte. Das war für mich ein viel inhaltsvollerer Gedanke als der simple Gedanke des Expressionismus. [...]

Die Rationalisierung des Bestehenden

RK: Ich möchte noch gern auf das Projekt Grünzug-Süd zu sprechen kommen, ist das in dieser Zeit entstanden?

OMU: Ja, es entstand in den fünfziger, frühen sechziger Jahren.

RK: Also in der Zeit, in der Sie beschreiben, dass Sie sich endgültig zum Rationalismus bekehrt haben. Aber wenn man das Projekt ansieht, dann ist da viel mehr als nur Rationalismus. [...]

OMU: Ich versuchte natürlich meine Architektur nicht mehr aus ideologischen Quellen zu konstruieren, seien sie nun expressionistisch oder seien sie rationalistisch, sondern auf die Situationen zu reagieren, in denen ich mich befand. Ich habe mich nie auf Intuition oder Eingebung verlassen, weil sie mir verdächtig waren. Es gab immer eine rationale Erklärung für das, was ich tat. Ich arbeitete mit Transformationen. Die zufälligen Hofanbauten führten zu beiden Bauten mit den inneren zufälligen Strukturen. Dieser bestehende Block ist hier noch einmal in der gleichen Struktur interpretiert. Ich habe versucht, die Struktur zu begreifen.

RK: Genau. Und das fand ich so ungeheuer faszinierend, und zwar gerade, weil es ein Amalgam von Intuition und Rationalität ergibt. Und sicher auch eine Architektur der Weichheit.

OMU: Die Rationalität kontrolliert die Emotionalität oder die Emotionalität die Rationalität. Es ist eine Wechselbeziehung zwischen den beiden. Das ist auch beim Grünzug-Süd der Fall. Man muss zunächst begreifen, was die Struktur ist. Indem man sich hineindenkt, kommt man natürlich emotional dieser Geschichte näher und schafft durch die Rationalisierung der Angelegenheit eine neue. Somit hat man diese Wechselwirkung zwischen der Emotion und der Ratio. Und das ist überall der Fall. [...] Es ist alles immer wieder eine Rationalisierung des Bestehenden.

RK: Eine Rationalisierung des Bestehenden - das ist vielleicht ein wichtiger Satz.

HUO: Also des Gefundenen?

OMU: Ja, des Gefundenen. Die schöpferische Idee wurde nicht aus der Ideologie geboren. Aber aus dem Bestand und aus dem Ort, für den sie gemacht war. [...]

RK: Wenn man Sie nun hört, erklären Sie alles mit einer ungeheuren Überzeugung. Und doch sind Ihre Arbeiten das genaue Gegenteil dieses Ansatzes. Ich finde es faszinierend , dass Sie immer diese unterschiedlichen und vielfältigen Richtungen mit gleicher Überzeugungskraft verteidigen können. Was halten Sie nun heute davon?

OMU: Ich empfinde es auch heute immer noch als eine äußerst aktuelle Angelegenheit. Diese Art des Umgangs mit realen städtischen Situationen ist leider nicht fortgesetzt, sondern immer wieder durch ideologische Ansätze ersetzt worden. [...] Der einzige, der Städtebau als eine intellektuelle Anstrengung begreift, ist Rem Koolhaas. Alle anderen verstehen sie entweder ideologisch oder formalistisch. Doch Rem weiß, dass das nicht meine Art der Interpretation ist. Ich habe eine andere.

Die dialektische Stadt

RK: Es gibt ein ungeheures Vermögen, das Bestehende wertzuschätzen und als Ausgangspunkt zu nehmen, ohne an sich ein Qualitätsurteil zu geben.

OMU: Wir haben es genauso aufgegriffen wie das Dialektische, das in der Geschichte steckt. Widerspruch ist ein Prinzip des Städtebaus. Es ist keine Frage, ob wir hoch oder flach bauen. Die ganzen Diskussionen über Flach- oder Steildach, Glas oder Stein sind alle überflüssig. Die dialektische Diskussion in der Architektur ist bis heute nicht geführt worden. Wir haben zum Beispiel mit Rem zusammen die Stadt in der Stadt gemacht. Das ist ein dialektisches Prinzip der Widersprüchlichkeit, das die Stadt als Prinzip zum Ausdruck bringt. [...] Dieses dialektische Prinzip als eine Einheit zu sehen, darum ging es. Aber man muss erst die reine Form erkennen, um das dialektische Prinzip anwenden zu können.

Das frühe Projekt in Enschede war ebenfalls dialektisch gedacht. Es gibt nicht die eine Form, es gibt nicht das eine Prinzip, sondern es gibt die Form des Einzelhauses, es gibt das größere Haus, die Villa, es gibt das Reihenhaus, es gibt die Umkehrung, es gibt den Baukomplex und entsprechend dazu gibt es die Lebensformen von individuell bis kollektiv.

Das Prinzip zielt darauf, die morphologische Ganzheit zu erfassen. Und der einzige, der das wirklich nachvollziehen konnte, war Peter Smithson. Als ich das Enschede Projekt bei Team Ten präsentierte, hatte ich große Bedenken, weil man es zunächst nur formal sah und nicht auch seine innere Struktur vom Einzelnen bis zum Kollektiv. Man muss den ganzen morphologischen Aspekt darstellen und zeigen, dass die Gesellschaft nicht nur aus Hochhäusern und nicht nur aus Klassen besteht, sondern dass das eine das andere ergänzt.

Nur Peter hatte begriffen, dass das dialektische Prinzip als städtebauliches Prinzip ein wichtiges Element ist. Aber dem Team Ten war dies schwierig zu vermitteln, weil die Mitglieder ausschließlich auf der sozialen Ebene dachten. Sie kannten nur ein Prinzip: die soziale Not und ihre Linderung. Ich versuchte ihnen klarzumachen - und das war ein Bruch -, dass die Architektur keine sozialen Probleme lösen kann. Dazu ist sie gar nicht in der Lage.

Das morphologische Prinzip

HUO: Die Verbindung, die es zwischen Ihnen und Smithson gibt, basiert auf der Idee des »as found«, des Gefundenen. Smithson sagt, dass es um den Urbanismus des Entdeckens und nicht des Erfindens geht. Das ist genau Ihre Position.

OMU: Ich sage ja, dass nichts erfunden wird, weil das Erfinden am Ende ist. Es gibt vieles zu entdecken, was anders interpretiert werden kann. Norman Foster ist ein Erfinder; er kann Knoten erfinden oder Stahlverbindungen.

[...] Es gibt ein großes Missverständnis unter Architekten. Sie denken, sie seien Erfinder und müssten stets eine Avantgarde bilden. Als Avantgarde kann man aber nicht permanent existieren. Das ist unmöglich. Man kann aber Architektur in einem dialektischen Prozess weiterführen. Der dialektische Prozess bedeutet immer die Auseinandersetzung mit dem, was existiert oder mit dem, was man an einer bestimmten Stelle provozieren will. In einem morphologischen Prinzip, das nicht exklusiv ist, sondern inklusiv, das nicht konträr, sondern komplementär ist. Wenn etwas existiert, dann fehlen bestimmte Elemente, welche hinzugefügt werden müssen.

Ich gebe ein banales Beispiel. Es gibt nur viergeschossige Häuser. Wir wissen aber, dass Leute auch in Einfamilienhäusern leben. Und wir wissen auch, dass Leute in Hochhäusern leben. Um eine komplexe Lebenswelt und eine komplexe Architektur zu haben, kann es sein, dass ich bestimmte Dinge hinzufügen muss, um diese Komplexität zu erreichen. Das haben wir beim Forumsprojekt in Berlin gemacht. Wenn schon ein Forum, dann bedeutet dies, dass alles versammelt ist. Also versammeln wir auf dem Forum alle Ideen, die es gibt. Alle Prototypen in ihrer dialektischen Präsenz oder Auseinandersetzung.

Es ist immer dieser intellektuelle Vorgang, der notwendig ist, um zu suchen. Bei der Analyse erfindet man bereits. Also überlegt man sich die Komplexität einer bestimmten Funktion und versucht, diese morphologisch durchzudeklinieren. Und dann taucht das Problem der Emotion auf, die über das Sprechen hineinkommt. Sie müssen also immer einen Sinn stiften. Das ist eine Angelegenheit der Emotion und der Fantasie. Aber Sie müssen zunächst einmal das ganze Instrumentarium kennen und durchdekliniert haben. Sonst haben Sie überhaupt keine Sprache, sonst ist die Syntax am Ende.

Und wenn nun die meisten heutigen Architekten entwerfen, indem sie danach schielen, was gerade in Mode ist, dann ist das für mich eine sprachlose Gesellschaft von Architekten geworden, die sich überhaupt nicht mehr artikulieren kann. Mit dem Enschede Projekt sind wir schließlich gescheitert. Mit den drei Grundformen Kreis, Winkel und Quadrat haben wir fast schon akademisch alles Mögliche durchdekliniert Dies führte zu einer unendlichen Kombination und wurde damit sinnlos und absurd. Wenn nicht ein Regulativ hinzukommt, das die Möglichkeiten begrenzt, reguliert oder aber ihnen ein Ziel gibt. [...]

HUO: Kann man sagen, dass die Offenheit durch die Einschränkung zunimmt?

OMU: Genau. Enschede war ein Versuch, der wichtig war, aber zu nichts führte außer zur Absurdität. Wenn eine weitere Begrenzung, eine Funktion hinzugekommen wäre, dann hätte es zu etwas führen können. Dann hätte dies nur ganz bestimmte Kombinationen möglich gemacht.

RK: Sie bezeichnen es als Fehler, es ist aber zur gleichen Zeit eine Geste Ihrer Architektursprache, die die Welt mittlerweile erobert hat.

OMU: Ich habe nicht das Projekt, sondern die Studie als einen Fehler bezeichnet, die anschließend daraus entstand. Aufgrund der Euphorie bei dem Projekt wollten wir den ultimativen Architekturkatalog anbieten. Und das war ein Fehler. [...]

Berlin: Kollektive Wissensproduktion

RK: Sie haben dann an der Technischen Universität in Berlin unterrichtet.

OMU: Berlin war eine Herausforderung für mich. Als ich mit der Lehre anfing, konnte ich nicht mehr unartikuliert arbeiten, sondern musste mich äußern. Wir haben Seminare an der TU durchgeführt, die von Begriffen wie zum Beispiel Transformation oder Morphologie handelten. Begriffe, die ich erst selber definieren musste. Die Seminare waren rasant und kontrovers, weil die Erklärungen stümperhaft und dilettantisch waren.

RK: Von Ihrer Seite?

OMU: Natürlich. Aber auch von der studentischen Seite. Weil wir...

RK: ... etwas entdeckten.

OMU: Wir hatten keine Arbeiten, auf die wir uns berufen konnten, sondern wir mussten uns die Begriffe alle selbst erarbeiten und eigentlich auch rechtfertigen. Innerhalb der Universität gab es die Gruppe um Hans Scharoun, die vehement gegen uns war. Da war also das rationalistische Lager von meiner Seite und das andere, expressionistische Lager von Scharoun. Das war ein richtiger Kampf. Seine Studenten kamen in unsere Veranstaltungen, um systematisch zu stören.

HUO: Ihre Seminare waren kollektive Wissensproduktion. Wie haben Sie das Seminar als Medium verstanden? [...]

OMU: Es war ja üblich an der Universität, Projekte von idealem Hintergrund zu entwerfen: ein Haus für einen Künstler oder ein Haus am See. Ich erklärte zunächst, dass keine Projekte mehr außerhalb Berlins gemacht werden. Wir konnten also die ganze Stadt, wie Rem einmal meinte, als Laboratorium nutzen. Es war nirgendwo so ideal wie in Berlin. Und nun gab es diese verschiedenen Lager, das Scharoun-Lager und das rationalistische Lager, die heftige Auseinandersetzung führten. Wir haben zum Beispiel Ernst Bloch eingeladen, weil wir die Seminare offen strukturieren wollten.

HUO: In diesem Sinne war es transdisziplinär.

OMU: Genau. Bloch war damals schon etwas älter. Er hatte über das Ornament geschrieben. Und wir waren daran interessiert, was er über das Ornament oder das Nicht-Ornament zu sagen hatte, da wir an reduzierter Architektur arbeiteten. Das führte aber nur zu Missverständnissen und wilden Auseinandersetzungen. Sogar Diplomarbeiten von meinen Leuten wurden mit Eiern beworfen, wie es z.B. Ulrich Flemming passiert ist. Wunderschöne Arbeiten, rationalistische Architektur, und am nächsten Morgen tropften die Eier herunter.

Ohne einen theoretischen Hintergrund wäre ein Sich-Behaupten nicht möglich gewesen. Insofern war Berlin für mich eine wichtige Station, weil ich mich theoretisch erklären musste. Wir haben dann den ersten Berlin-Plan entwickelt. Wir haben die Strukturen der Stadt genommen, die Autobahn, die Hauptgeschäftsstraßen, die Parks, die

Wasserstraßen, die U-Bahn und haben gefragt, welche Architekturen provozieren diese Strukturen? Die haben wir dann entworfen und überlagert. Daraus ist der große Plan entstanden, ein Strukturplan für Berlin. Aus dem Plan heraus haben wir dann immer wieder Einzelaufgaben entwickelt.

Das war wie beim Grünzug-Süd: die bestehende Struktur entdecken, sie herausnehmen und dann untersuchen, was sie bedeutet. Was sie an Architektur provoziert, wenn man sie richtig versteht. Und daraus entsteht dann die Stadt. Das ist keine einheitliche Stadt mehr, das ist kein Masterplan mehr im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts, mit Ecken und lauschigen Plätzen, sondern das ist eine Struktur unterschiedlicher Qualitäten, verteilt über die ganze Stadt.

Glienicke - ein retroaktives Manifest

HUO: Sie sagten einmal, dass in einer anfänglichen Affinität zu Berlin - die auch mit dem Klassizismus, mit Schinkel, Humboldt, Hegel und mit einem romanistischen Geist zu tun hat - vor allem auch das zwanzigste Jahrhundert in Berlin für Sie und für dieses Seminar sehr wichtig war. Sie sagten, Berlin im zwanzigsten Jahrhundert sei ein bisschen wie ein großes Theater gewesen und es sei wie ein Schwamm, der Ideen aufgesogen hat, wo viel zum ersten Mal ausprobiert worden ist - das ganze Jahrhundert als Laboratorium.
OMU: Genau. Anlass und Parallele dazu war das Schinkelsche Schloss in Alt-Glienicke, wo eine ganze Morphologie dargestellt ist.

RK: War dies dann ein "retroaktives Manifest" für Ihre frühere Arbeit?

OMU: Genau, das war gewissermaßen ein "retrospektives Manifest". Es gab den Baumstumpf, die gebrochene Säule, die richtige Säule mit einem Vogel darauf und die Säule, die als Fiktion an die Wand gemalt ist. Also die ganze morphologische Breite und den Park mit seinen unterschiedlichen Architekturen, die alle widersprüchlich und gegensätzlich sind, die aber diese Einheitlichkeit in einer anderen Form darstellen. Glienicke war das Lehrbuch für meine Vorhaben in Berlin.

Architektonisches Denken: die Wochenaufgaben

HUO: Wir haben hier eine ganze Schachtel von Büchern zu Ihren Berlin-Projekten.

OMU: Wir druckten sie mit einer Buchmaschine von Rotaprint. Wir haben mit dem Verkauf des einen Buches das nächste finanziert. Wir hatten keinen Verleger. Wir wollten spezielle Thematiken umgehend festhalten, sonst geht das Material schnell verloren.

RK: Was ist aus den Studenten geworden?

OMU: Wir haben uns jetzt vor etwa einem halben Jahr wieder in der Eiffel getroffen, Wolf Meyer-Christian, Michael Wegener, Jürgen Sawade, die ganz frühe Generation von Studenten. Das war toll.

RK: Ist Meyer-Christian Architekt?

OMU: Ja, Architekt und Konstrukteur - etwas dazwischen. Und er ist immer noch dabei, das Prinzip zu finden, wie die Pyramiden konstruiert worden sind.

Volker Sayn, mit seiner Weltarchitektur, ist jetzt ein kleiner Baumeister in irgendeiner Gemeinde und macht mit den Bauern Bauanträge. So ist er glücklich. Und nebenbei macht er Faltarbeiten. Volker schickt mir ab und zu kleine Elefanten. Alles absolut skurrile Typen.

[...] Mir ging es in Berlin darum, das architektonische Denken zu lehren. Nicht den architektonischen Stil und nicht das architektonische Machwerk, sondern architektonisch zu denken und die Dinge architektonisch zu sehen.
Und deshalb gab es die Wochenaufgaben. Ich habe dabei ein Haus und ein Funktionsprogramm kombiniert. Jedes Mal in einer Verbindung, die so absurd ist, dass das architektonische Denken ins Zentrum rückt. Es dürfen nur Ziegel verwendet werden oder das Bad liegt direkt neben dem Wohnraum. Es wurde irgendeine Funktion geändert, das Material geändert, die Situation geändert - aber immer mit dem gleichen Programm.

HUO: Wie eine Spielregel ...

OMU: Wie eine Spielregel. Und die Studenten konnten dann nicht mehr abmalen oder irgendeine Spinnerei machen, sondern waren gezwungen, architektonisch zu denken. Es folgte der von mir organisierte Architekturkongress in Berlin. [...] Wir wollten dort definieren, wo die Architektur theoretisch steht. Aber die Zusammenkunft endete in einer Katastrophe.

"Alle Häuser sind schön - hört auf zu bauen!'

HUO: Wieso in einer Katastrophe?

OMU: Es waren zweitausend Studenten gekommen, um zu protestieren. Zum Schluss entrollten sie einen riesigen Banner: "Alle Häuser sind schön - hört auf zu bauen". Die Redner waren völlig frustriert. Sigfried Giedion saß auf dem Podium und wusste nicht mehr, was er sagen sollte. Das war im Mai 1968 und damit war alles zu Ende. Die Studenten zerstörten den gesamten Kongress.

RK: Nach fünf Jahren an der TU war alles vorbei?

OMU: In der Tat. Meine ganzen Illusionen, ich könnte in die Architektur in Deutschland wieder Intelligenz, Nachdenklichkeit und Kreativität hineinbringen, wurden völlig zerstört. Bei den letzten Diplomarbeiten wollten die Kandidaten zunächst die Note aushandeln - und zwar die beste - und dann erst die Arbeit machen. Die Arbeiten bestanden dann nur aus einem leeren Blatt Papier. Ich habe daraufhin kein Theater gemacht. Ich habe einfach den Raum verlassen und bin weggegangen.

RK: Und nie mehr zurückgekommen.

OMU: Ja. Man hat meinem Lehrstuhl Selbstherrlichkeit vorgeworfen. Wir haben intellektuelle Leistungen verlangt. Wir wollten, dass Teilnehmer unseres Seminars die Fähigkeit entwickeln zu denken. Aber das war nicht gefragt. Es wurde die Fähigkeit entwickelt, Revolution zu machen und dazu war ich nicht geeignet.
Colin Rowe hat die Arbeiten von Rainer lagals und von Eckhart Reissinger entdeckt und mit nach Amerika in seine Texas-Gruppe an der Universität von Cornell genommen. Dann entschied er: Wir müssen diesen Ungers nach Cornell holen.

Wir haben Schinkel strukturell aufgefasst, nicht eklektisch

RK: Können wir noch einmal über die Universitätszeit sprechen? Dort kommen zur gleichen Zeit die Entdeckung von Schinkel und die Revolution zusammen. Es war nicht typisch, gerade in den sechziger Jahren, ein eklektisches Genie des 19. Jahrhunderts wiederzuentdecken.

OMU: Ja, aber wir haben Schinkel strukturell aufgefasst und nicht eklektisch. Nicht als historischen Steinbruch, sondern als einen Denkprozess, der seine Aktualität nicht verloren hat. Zwar ist er im Laufe des 19. Jahrhunderts

verloren gegangen und in den Kopien zu einer Travestie ausgeartet, aber wir versuchten, Schinkel wieder in seinen strukturellen Ansätzen zu entdecken und die Möglichkeiten seines architektonischen Denkens in ihrer ganzen Bandbreite darzustellen. Wir haben auch Glienicke nicht als Steinbruch benutzt. Sie werden keinen einzigen Entwurf sehen, in denen ein formales Element von Glienicke übernommen ist.

Und trotzdem spielte das Denken in diesen Abläufen eine Rolle. Einige dieser Revolutionäre, die zum Teil eng mit mir befreundet sind, wie zum Beispiel Peter Neitzke, waren keine dummen Leute. Die wollten wirklich etwas auf gesellschaftlicher Ebene erreichen. Es war eine Veränderung hin zu einer völligen Überforderung dessen, was sie glaubten, machen zu können, hin zu einer intelligenteren, aufgeklärten Gesellschaft. Diese Revolutionäre waren im Grunde mit den Dingen, die wir machten, einverstanden. Die Polemik kam von der dummen Seite. Der Erfolg der Revolution ist letztlich der gewesen, dass später nicht Intellektuelle die Führung übernahmen, sondern die so genannten Discount-Professoren. Sie haben die Technische Universität für mindestens eine, wenn nicht zwei Generationen ruiniert. Sie schafften alles Denken ab und sicherten ihre Posten.

Insofern gab es mit den wirklich Intelligenten bei mir keinen Bruch. Sie selber brachen nur insofern, dass sie nicht mehr Architektur produzierten. Sie trauten sich nicht mehr. Das Entwerfen als Prozess wurde vernichtet, denn es galt als bürgerlich. Sie haben sich daraufhin mit Computern beschäftigt und sind in den relevanten Feldern Spezialisten geworden. Peter Neitzke wurde reiner Theoretiker. Sie haben sich nicht mehr an die Architektur herangetraut und waren dennoch hervorragende Entwerfer. Entwerfen war nur eine Tätigkeit, die damals nicht mehr akzeptiert wurde.

Evolution statt Revolution

RK: Waren Sie jemals politisch aktiv?

OMU: Nein. Meine politische Tätigkeit endet an einem ganz bestimmten Moment. Ich war natürlich für eine Veränderung im Sinne einer Evolution. Z.B. gab es in meinem Seminar nahezu keine Hierarchien.

Aber an einem Abend wurden Helme verteilt und die Anwesenden auf eine Konfrontation mit der Staatsgewalt vorbereitet. Wenn die Staatsgewalt versucht, die Ansammlung zu zerstören, sollten Pflastersteine aufgenommen werden, um die Staatsgewalt anzugreifen. Und erst wer von dieser Gewalt dann verletzt worden wäre, sei in der Lage, überhaupt “Revolutionär” zu sein. In diesem Moment habe ich die Annahme eines Helms abgelehnt. Ich bin nach Hause gegangen. Evolution könnt ihr mit mir machen, aber keine Revolution. Dazu stehe ich nicht zu Verfügung - und von da an war ich der verdammte bürgerliche, fette Professor und damit in Berlin erledigt. Selbst die besten Freunde, zum Beispiel Ulrich Flemming, haben nach diesem Kongress gesagt, wir waren zwar mit Dir befreundet, aber wir können nicht mehr mit Dir befreundet sein, denn Du gehörst zum Establishment.

HUO: Wie waren damals die Bezüge zur Kunstwelt? Vorhin haben wir über serielle Momente diskutiert. Gleichzeitig gab es Sol LeWitt. In den sechziger Jahren gab es auch die Idee des “as found”, also gefundene Dinge zu mappen.

OMU: In den frühen 1960er Jahren hatten wir noch eine sehr gute Beziehung. Wir hatten damals noch gesammelt. Die ganzen Künstler wurden verängstigt und waren nicht mehr akzeptiert, denn Sammeln war nicht mehr zeitgemäß. Also haben wir unsere Sammlung weggegeben. Man hängte sich keine Bilder mehr an die Wand - das machten nur die Großbürger.

RK: Abgesehen von den politischen Diskussionen an der Universität denke ich, dass man Ihre Arbeiten nicht ansehen kann, ohne eine riesige Substanz des Politischen zu fühlen. Von Anfang an. Und eigentlich sagen Sie auch in jeder Arbeit, dass es für diese Dinge formal und morphologisch Lösungen gibt, aber nicht sozial.

OMU: Ich bin der Meinung, dass die sozialen Probleme von Architektur nicht gelöst werden können. Wir haben keine Mittel dazu. Sie können architektonische Probleme lösen. Genauso kann Kunst die gesellschaftlichen Fragen nicht lösen.

RK: Aber wenn wir zum Beispiel die Freie Universität in Berlin nehmen und vergleichen mit Enschede oder zum Beispiel dem Museumsprojekt, dann gibt es, ohne dass das explizit ist, doch eine politische Intention, die bei Ihnen präsent ist.

OMU: Ja, aber nicht im Sinne einer politischen Mission, eines Sendungsbewusstseins oder einer Verbesserung.

RK: Also kein Moralismus?

OMU: Das Moralische gilt nur für mich persönlich, aber nicht als Prinzip für andere.

RK: Aber glauben Sie, dass die Freie Universität kein moralistisches Projekt ist? Mit ihrer egalitären Organisation und der Abwesenheit von Hierarchie?

OMU: Von meiner Seite aus? Nein.

HUO: Kommen wir zum Komplementär-Verhältnis von Architektur und Kunst. Architekturobjekte in Kombination mit eingestellten Kunstobjekten. Verschiedene Blöcke, Räume und Objekte in Relation platziert, wie bei Ihrem Kölner Haus ohne Eigenschaft.

OMU: Ein Komplementär-Verhältnis, genau das. Das sind alles Laboratoriumsversuche. Ich wollte sehen, inwieweit Architektur in der Lage ist, abstrakt zu sein. Das Problem von Kunst ist, dass von Gegenstandslosigkeit bis zur Monochrome alles möglich ist, bei der das Bild Hintergrund für die Realität ist und nicht mehr reale Bildwelt. Ich habe mich gefragt, ob Architektur überhaupt in der Lage ist, diesen Grad von Abstraktion zu erreichen.

Deshalb gibt es am Haus ohne Eigenschaft kein Ornament, keine Details, kein Oben und kein Unten. Selbst das Material ist schon insoweit entmaterialisiert, das nichts mehr da ist. Wenn ich Ziegel oder einen speziellen Stein genommen hätte, erzählt es bereits eine Geschichte und wirkt sofort metaphorisch.

Sie müssen das auch im Sinne von Samuel Beckett sehen. Im Herbst 2006 machen wir eine Ausstellung in der Berliner Neuen Nationalgalerie mit dem Titel “Immer noch nicht mehr”. Das war der letzte Titel von Becketts kleiner Erzählung “Stirrings Still” (1988) . Kennen Sie Becketts Hörspiele, die Fernsehspiele mit dem Quadrat, bei denen er überhaupt keine adjektivische Beziehung mehr, keine Metapher, keine Bildhaftigkeit, nichts mehr hat? Nur die Bewegung von vier Figuren auf einem vorgegebenen Feld. Dies ist eine sehr gefährliche Angelegenheit, denn Sie erreichen dann plötzlich etwas, was nichts mehr darstellt.

HUO: Alles wurde subtrahiert.

OMU: Alles wurde subtrahiert auf den absoluten Kern der Abstraktion. Weiter geht es nicht mehr. Die Reaktion von Hans Kollhoff auf das Haus war: “Was willst Du uns noch übrig lassen, was sollen wir denn noch tun?” [...]Es war wirklich ein Experiment. Ich habe mich lange mit meinem Sohn Sirnon darüber unterhalten. Ich bin der Meinung, dass viele meiner Laboratoriums-, Architektur- und Kunstversuche doch eigentlich aus dem Scheitern leben, aus dem nicht erreichen können dessen, was man glaubt, erreichen zu wollen. Ich habe festgestellt, dass die Architektur es vielleicht doch nicht schafft, abstrakt zu sein.

HUO: Das ist ein sehr extremes Experiment.

OMU: Genau. Und das hat mich so irrsinnig interessiert. Aber zum Schluss haben Sie plötzlich doch wieder einen Eingang, dann haben Sie doch wieder eine Differenzierung. Und das, was die Malerei schafft, das monochrome Bild, den höchsten Grad von Abstraktion, ist offensichtlich der Architektur - und ich rede jetzt von der Architektur als Kunst - versagt.

HUO: Also etwas, was zum Beispiel Gerhard Richter mit seinen grauen Bildern macht.

OMU: Genau. Wir sind gut befreundet miteinander. [...] Richter bleibt nicht beim größten Grad der Abstraktion stehen. Er ist bemüht, eine völlige Abstraktion herzustellen, nicht mehr in Beziehung zu treten zum Betrachter - noch nicht mal mehr in der Weise, wie Barnett Newman das tut, dass der Betrachter in das Bild hinein treten und Teil des Bildes werden soll. Bei Richters grauen Bildern kann der Betrachter nicht mehr hinein treten, weil das Bild spiegelt und alles ablehnt.
Diese Experimente sind schwer zu beschreiben, bestehen aber und stehen im Hintergrund. Ich bin immer sehr traurig, wenn die Leute das nicht ernst nehmen. Es ist eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit Fragen, die für mich von Bedeutung sind. Ob Architektur abstrakt sein kann. Und ich habe geglaubt, ich könnte das erreichen durch eine völlige Beseitigung von irgendwelchen narrativen oder metaphorischen Dingen, aber es bleibt doch Oben und Unten. Ich kann das nicht überwinden. [...] Und außerdem sehen Sie, dass ich kein Sammler bin, sondern die Dinge strukturell sehe, und nicht kunsthistorisch korrekt. Dinge sind für mich strukturell vergleichbar, egal aus welcher Epoche sie kommen.

HUO: Wie bei Aby Warburg?

OMU: Genau, wie Aby Warburg oder auch Andre Malraux, mit seinem "Musee Imaginaire de la sculpture mondiale", in dem die Dinge nicht kunsthistorisch, stilistisch oder in Werkgruppen geordnet werden. Für mich sind die Dinge wirklich strukturell vergleichbar, weil sie Teil meines Denkens zum Arbeiten sind. Ich bin kein Antikensammler, genauso wie ich kein Moderne-Sammler bin. Natürlich liebe ich es, wenn ich mich mit Abstraktion beschäftige. Dann kann ich nicht widerstehen und kaufe mir einen Mondrian für wahnsinnig viel Geld.

Köln, 2004

BI05 GIORGIO GRASSI
IM GESPRÄCH MIT MARCO ROMANELLI
INTERVIEW ZUR INNENEINRICHTUNG

M.R.: Wenn Sie entwerfen, welchen Wert messen Sie der Lösung des Innenraums im Vergleich zum Aussenraum der Architektur bei?

G.G.: Ich habe stets gedacht, dass alles, was die Innenarchitektur betrifft, nebensächlich in Bezug auf das tatsächliche Entwerfen, auf seine Architektur sei, dass in einigen Fällen auch die Einrichtungselemente dazu beitragen könnten, die Entwurfsidee zu erhöhen, aber nie sie zu bestimmen, und ich habe auch immer gedacht, dass ein Architekturentwurf sich eigenständig behaupten müsste, indem es mit seinen eigenen Mitteln zu überzeugen weiss, in völliger Unabhängigkeit von jenen Elementen, dass es im Gegenteil fast eine Wahrheitsprobe für das Projekt wäre, auch eine von aussen eingefallene oder auferlegte Einrichtung auszuhalten oder sozusagen zu ertragen, sogar eine widersprechende Einrichtung, die nicht passt. Ich habe nie gedacht, dass ein Innenraum als Architektur von den Elementen der Einrichtung, die zur Aufnahme vorgesehen ist, bestimmt sein könnte. Nur einmal vielleicht, beim Entwerfen eines Einfamilienhauses, und jene ist für mich die Gelegenheit für eine endgültige Reflexion über die Tatsache gewesen, dass auf die Einrichtungselemente einzugreifen fast immer eine sinnlose Gewalt gegen das Leben dessen ist, der hineinziehen wird. Ausser dieser habe ich nie andere Gelegenheiten gehabt, Häuser einzurichten, ausgenommen selbstverständlich mein eigenes, aber dieses ist eine andere Geschichte, denn das wenige, was ich gemacht habe, habe ich für mich selber gemacht, d.h. ich habe es als Bewohner gemacht. Selbstverständlich ist der Innenraum in seiner architektonischen Definition untrennbar vom Aussenraum, aber so, wie es für den Aussenraum die Stadt sein wird, die ihn vervollständigt, ihn lebendig macht, das Leben der Stadt, wird der Innenraum von dem vervollständigt werden, der ihn benutzen wird, und an diesem Punkt erscheinen die Möbel und die Objekte, d.h. die Dinge, die zum Leben jenes Hauses gehören.

M.R.: Und werden diese Dinge die Räume stark prägen?

G.G.: Sie werden eher ihre Disposition, in einer bestimmten Weise benutzt zu werden, hervorheben. Ich denke z.B. an einen Raum von regelmässiger Form mit einem grossen Tisch in der Mitte und Stühlen entlang den Wänden gestellt.

M.R.: Und dieser regelmässige Raum wird dann gleichgültigerweise als Speisesaal, Versammlungssaal, Büro benutzt?

G.G.: Ich würde das schon sagen, ausser den besonderen Erfordernissen oder Situationen. Zum Beispiel haben wir vor kurzem den Bau der öffentlichen Bibliothek in Groningen zu Ende gebracht, wo der Entwurf eine Fensterreihe entlang der Aussenwand vorsah, jedes einzelne Fenster war einem Leseplatz zugeordnet; deshalb haben wir einen Tisch zeichnen müssen, nichts anderes als eine Arbeitsplatte aus Holz mit einem zylindrischen Bein am Boden fixiert. Das ist alles, was wir für jene Bibliothek gezeichnet haben.

M.R.: Und die Bücherregale jener Bibliothek, zum Beispiel?

G.G.: Die Frage der Wahl der Regale hat sich in diesem Fall, sozusagen, durch den Kostenrahmen gelöst, der besonders niedrig war, so dass wir gezwungen wurden, einige eher miserable Metallelemente holländischer Produktion anzuwenden. Im Allgemeinen haben alle industriell hergestellten Standard-Regalsysteme ein gemeinsames Problem, das des Bodenanschlusses, sie haben pathetische regulierbare Füsschen, die den Bücherregalen einen instabilen und provisorischen Aspekt geben, wo es eigentlich genügen würde, sie mit einem unteren Sockel zu versehen, so dass alles viel akzeptabler wäre. Auf jeden Fall handelt es sich nicht um ein grosses Problem, denn es sind hier die Bücher die Protagonisten und, einmal mit Büchern angefüllt, verschwinden die Regale praktisch.

M.R.: Eine Reihe von Bücherwänden?

G.G.: Genau. Die Regale sind auf die Pfeiler und Fensterachsen geregelt.

M.R.: Also für Sie sind die Regale immer offen, ohne Gläser?

G.G.: Tatsächlich hatten wir am Anfang Lips-Vago-Regale mit der Möglichkeit von Glas-Schiebetüren vorgesehen, die aber dann aus Preisgründen nicht mehr möglich wurden.

M.R.: Und welche Stühle hatten Sie für Ihre Arbeitsplatten gewählt?

G.G.: Auch die Stühle, wovon es tatsächlich sehr viele gab, sollten sehr wenig kosten und aus einer sehr begrenzten Anzahl von Modellen gewählt werden, so dass praktisch auch diese vom Auftraggeber gewählt wurden. Auf jeden Fall ist es schwierig, Stühle zu wählen ... Ich hätte gerne Holzstühle gehabt.

M.R.: Haben Sie an welche von Thonet gedacht?

G.G.: Nein, denn sie wären für jene Benutzung zu fragil gewesen, ich hätte lieber einen Stuhl gewollt wie jene, die man einst in den Küchen benutzte, einen schweren, soliden Stuhl, mit einer sicheren Form, ein bisschen plump; oder einen Stuhl aus Aluminium, wie jene, die man draussen auf der Strasse sieht, z.B. vor den spanischen Kaffees, einen sehr ökonomischen Stuhl, der aber nicht akzeptiert wurde, weil sie meinten, dass man einen wärmeren bräuchte. Am Ende haben wir uns auf einen falschen Breuer aus Stahlrohr geeinigt. Sie verstehen jetzt, warum ich mich nicht um Inneneinrichtungen kümmern will? Denn man kommt dazu, Kämpfe auszutragen, an die man nicht glaubt, wenigstens ist dies meine Ansicht.

M.R.: Aber hätten Sie sich imstande gefühlt, eine andere Person zu beauftragen? Glauben Sie nicht, dass jemand anderer den Entwurf zerstören könnte?

G.G.: Meiner Meinung nach ist es ziemlich unwahrscheinlich. Im Fall der Bibliothek von Groningen ist die Einrichtung zu 90% aus den Büchern selbst gemacht, die perfekt imstande sind, falsche Stühle zu ertragen.

M.R.: Und, im Allgemeinen, in Bezug zur Wahl der Verkleidungsmaterialien, wie ist Ihre Haltung?

G.G.: Von grosser Toleranz, die aber hauptsächlich von meiner Unsicherheit auf diesem Gebiet abhängt, sowie mein geringes Interesse, Fragen zu entscheiden, die ich für nebensächlich halte. Daher versuche ich, es immer zu vermeiden, gezwungen zu sein, Geschmacksurteile auszudrücken. Insbesondere habe ich ein persönliches Problem, sozusagen, mit den Farben in dem Sinne, dass, wenn man mich nach einem Urteil über Farben fragt, ich nicht mit Überzeugung antworten kann, ich kann nicht wählen, es scheint mir, als ob alles gut ginge, ich kann nicht zwischen zwei oder drei Farben entscheiden, auch untereinander sehr verschiedenen. Und diese Unsicherheit im abstrakten Feld der Farben wirkt sich auch im konkreten Fall der Materialien aus, ich glaube daher kommt es, dass mir die natürlichen Materialien gut passen, wie Holz, Backstein etc., jedes Material hat seine eigene Farbe und so ist das Problem überwunden.

M.R.: Und die Steine?

G.G.: Es hat sich nie die Gelegenheit geboten, Steine zu benutzen, aber ich glaube, dass in Stein zu bauen ein bisschen der Traum jedes Architekten ist. Nur jetzt vielleicht und zum ersten Mal werde ich den Stein für den Bau einer Schule in Santiago de Compostela benutzen können, ich werde den Granit benützen können.

M.R.: Aber gefällt Ihnen der Granit?

G.G.: Selbstverständlich.

M.R.: Mir nicht, wegen seiner feinen Sprenkelung, ich habe weissen Marmor mit dünnen, grauen Äderungen lieber.

G.G.: Es sind zwei verschiedene Sachen, der Marmor ist ein Verkleidungsmaterial und der Granit ist ein Baumaterial, insbesondere in Santiago, wo die ganze Stadt mit Granit gebaut ist. Hier stellt sich nicht das Problem, es handelt sich nicht darum, ein mehr oder weniger luxuriöses Material zu wählen, der Granit ist bis heute praktisch das einzige Baumaterial in Santiago gewesen. Ich kann nicht sagen, ob ich den Marmor liebe, ein Material, das hingegen zum Verschönern und Dekorieren bestimmt ist; aber dieses ist eben eine Geschmacksfrage. Aber es passt mir gut, wo es ein natürliches Material ist, mir genügt es, seine Farbe nicht auswählen zu müssen.

M.R.: Also die Wände eines Hauses werden z.B. immer weiss sein?

G.G.: Nicht unbedingt, z.B. in der Wohnung, wo ich jetzt wohne, hat jedes Zimmer seine eigene, sehr bestimmte Farbe, aber aufgrund von Sympathie, sozusagen, aufgrund der Erinnerung von gesehenen Sachen, die andere erinnern, es ist eine Wohnung mit Räumen, die alle in Reihe liegen. Das ist aber eine andere Sache, es sind Farben, die ich für mich gewählt habe, und ich kann sie wechseln, wann ich will.

M.R.: Und was die feste Einrichtung betrifft, die angefangen von Le Corbusier als Teil der Architektur gedacht worden ist?

G.G.: Es ist nicht leicht, an eine feste Einrichtung zu denken, und dann wie, aus Mauerwerk?

M.R.: Sie könnte auch aus Holz bestehen. Ich bringe ein Beispiel dafür: Wieso geht dieses Bücherregal, das hinter Ihnen steht, nicht von Wand zu Wand; sondern ist mitten auf die Wandachse gestellt?

G.G.: Weil ich nicht wollte, dass es von Wand zu Wand geht, da ich wollte, dass es ein Bücherschrank und nicht eine Bücherwand sei, und wenn das in diesem Sinne heisst, dass es beweglich ist, dann bevorzuge ich ohne Zweifel die beweglichen Einrichtungen.

M.R.: Und wie verhalten Sie sich also im Fall, wenn Sie bewegliche Möbel wählen müssen?

G.G.: In diesem Fall wird mein Problem jenes sein, welches ich das Problem des Originals und der Kopien nennen würde, d.h. das Problem der vielen Fälschungen, die man im Umlauf sieht. Ich mache daraus keine moralische Frage, im Übrigen ist es ein Problem, das sich auch in der Architektur stellt. Deshalb sehen Sie hier nur alte Möbel, denn die neuen, die man heute im Umlauf sieht, mit Ausnahme der Verrücktheiten, sind fast immer schlechte Kopien, d.h. halbe Fälschungen.

M.R.: In welchem Sinne?

G.G.: In dem Sinne, dass sie fast immer eine annähernde Neuinterpretation, wenn nicht eine schlecht gemachte Umarbeitung alter Möbel sind. Wie einige Leistenstühle, die ich hier in der Nähe in einem Geschäft gesehen habe, welche andere alte Stühle kopieren, von denen sie aber jenes Merkmal verloren haben, das ihnen aus einer langen Erfahrung und durch nach und nach richtig gewordene Proportionen erwachsen ist, die, mit den heutigen verglichen, plump und grob aussehen. Also dann ist es besser, einen alten Stuhl zu haben, auch wenn er ein bisschen knarrt.

M.R.: Aber meinen Sie mit «alt» notwendigerweise etwas «aus dem Antiquariat», oder verstehen Sie damit auch die grossen Kreativitätsperioden der Moderne, wie z.B. die dreissiger Jahre von Alvar Aalto oder die fünfziger Jahre von Eames?

G.G.: Ich muss zugeben, keine grosse Sympathie für jene Sachen zu haben. Nehmen wir z.B. die Möbel von Mies van der Rohe, für den ich ansonsten eine sogar übermässige Bewunderung habe: ich bin sicher, dass ich Probleme hätte, sie zu Hause zu haben.

M.R.: Warum?

G.G.: Weil Sie, wenn Sie genau und mit einem unvoreingenommenen Auge schauen, bemerken werden, dass jene Sessel keine Sessel sind, jene Stühle keine Stühle sind, sie sind andere Dinge, möglicherweise sind sie etwas mehr, aber auch etwas anderes, sie stellen nicht das dar, was man sich von ihnen erwartet, oder zumindest das, was ich mir von einem Sessel oder einem Stuhl erwarte.

M.R.: Für mich ist ein Sessel etwas, auf dem man sitzt, wenn ich es bequem habe, interessiert es mich nicht, was er darstellt. Ist es unbequem auf den Sesseln von Mies?

G.G.: Es sind sicher keine gemütlichen Lehnstühle, und die Schwierigkeit kommt dann, wenn man versucht, wieder aufzustehen. Sicher ist der Barcelona sehr elegant, er ist zweifellos schön, nichts dagegen zu sagen, ihn als Objekt zu bewundern.

M.R.: Und der Stuhl «Superleggera» von Ponti?

G.G.: Jener ist für mich ein typisches Beispiel einer Kopie, eines Duplikats, der also dem Bereich der halben Fälschungen angehört. Dann ist, unter den Stühlen von Chiavari, der Campanino viel besser, den ich persönlich andauernd benutze und vorschlage. Der ist wirklich ein guter Stuhl, ein absoluter Stuhl. So wie fast immer die anonymen Sachen absolut sind, d.h. jenseits des Schönen oder Hässlichen, wie die Zeiss-Projektoren, die Lips-Vago-Regale eben, die Lampe Naska-Loris etc.

M.R.: Und auf einem kleineren Massstab, um In Richtung der Hypothese einer Sammelleidenschaft zu gehen, sind Sie an Gläsern, Keramik interessiert?

G.G.: Sie fragen mich, was ich sammle? Nichts, absolut nichts, ich verabscheue die Ansammlung und bin eher geneigt, wegzuschmeissen.

M.R.: Die Bücher vielleicht...

G.G.: Nicht mehr, vor zwanzig, dreissig Jahren, als ich studierte, aber ich kann das Vergnügen des Besitzes wenig nachvollziehen, ein bisschen verärgert es mich, ein bisschen beeindruckt es mich, wie eine Krankheit; ich habe einige Freunde, die Sammler sind, eine Haltung, die ich als neurotisch einschätze.

In diesem Sinne muss auch das antike Möbel, von denen wir sprechen, immer ein nützliches und leicht benutzbares Möbel sein; wenn es nicht funktioniert oder ein Hindernis wird, interessiert es mich nicht mehr. Aber wenn es funktioniert, wenn es leicht zu benutzen ist, dann bevorzuge ich von einem neuen und einem alten Kasten den alten; aber das ist eine andere, sozusagen persönliche Frage, eine Frage des Vertrauens, eine offene Frage, die ich allgemein mit meiner Zeit habe, insbesondere mit der zeitgenössischen Kunst, ein sehr schlechtes Verhältnis. In der Tat muss ich gestehen, kein Verständnis für den grössten Teil der zeitgenössischen Erfahrungen der Kunst zu haben.

M.R.: Auch nicht für die historischen Avantgarden?

G.G.: Nicht mehr so viel, einst, während der Hochschulzeiten, war ich von jener Periode des übermässigen Experiments und des Bruchs fasziniert, De Stijl, Rietveld, dem ersten Oud, Van Eesteren, aber dann ist das Interesse für die Avantgarden schwächer geworden bis zu seiner kompletten Auslöschung. Die Forschung über die Geometrie scheint mir noch eine mögliche Art fortzufahren, aber für den Rest ... Jetzt denke ich, dass man sich an den Dingen festhalten muss, die Motive deiner Arbeit müssen mit den Problemen des Lebens verbunden sein, aus ihnen hervorkommen. Deshalb glaube ich, dass es Berufe gibt, die noch schlechter als meiner sind, wie z.B. heute Maler oder Musiker. Ich bevorzuge eine weniger freie, mehr verpflichtete und praktische Arbeit, es ist der praktische Aspekt der Architektur, der mir heute noch erlaubt, weiter zu arbeiten.

M.R.: Und dieser praktische Aspekt hat in Ihnen nie den Wunsch erweckt; etwas Kleinmassstäblicheres als eine Architektur zu entwerfen?

G.G.: Ich würde mit Sicherheit nein sagen. Die entworfenen Gegenstände, die von den Architekten entworfenen Gebrauchsobjekte, die Stühle oder Sessel der Architekten, wie eben der Barcelona, sind zu viel Objekte, zu viel gesuchte Formen und zu wenig Gebrauchsgegenstände, zu wenig Geräte. Man erkennt immer den ununterdrückbaren Wunsch dessen, der sie gezeichnet hat, einen persönlichen Abdruck zu lassen, denken Sie z.B. an all jene sozusagen vom Design nobilitierten Hausobjekte, denken Sie an die Kaffeekannen, an die Kaffeekannen der Architekten, ich will nicht sagen, ob sie schön sind oder hässlich, sie sind einfach nutzlos (gibt es ein schlechteres Urteil?), völlig nutzlos in Bezug z.B. auf die Mokka-Express, die nunmehr die Form der Kaffeekanne ist, so wie es die Napoletana gewesen ist.

Das ist der Grund, warum ich mich nicht dem Problem stelle, Gegenstände zu entwerfen, die schon existieren, die schon ihre Form haben, gut funktionieren und das Resultat einer langen Verfeinerung sind.

M.R.: Aber Sie werden doch wohl einige Gebrauchsgegenstände wählen müssen, Sie können doch nicht immer alte Sachen kaufen oder andere Leute damit beauftragen.

G.G.: Es gibt immer einen Ausweg, ohne sich unbedingt mit Sachen umgeben zu müssen, die uns Probleme machen, anstatt sie zu lösen; für die Stühle gibt es die von Chiavari und für die Tische ... ist dieser Tisch ihrer Meinung nach ein Designobjekt? Für mich nicht.

M.R.: Warum?

G.G.: Weil ihn in der Tat niemand gezeichnet hat, es ist der Tischler, der ihn gebaut hat, es ist ein sechs Zentimeter dicker Tisch, und dieses ist seine einzig mögliche Beschreibung. In Salina habe ich einen anderen Tisch, unter dem Portikus, drei Meter lang, den auch der Tischler gebaut hat, der Tischler von dort, ich habe ihn weder gezeichnet, noch könnte ich ihn wieder zeichnen. Dies ist vielleicht der Strafminderungsgrund, ich habe nie ein Möbel zeichnen müssen, es hat sich mir nie das Problem gestellt.

M.R.: Aber es gibt viele Arten, etwas zu zeichnen, man kann mit der Hilfe von Modellen, oder mit den Wörtern zeichnen, Sie werden Ihren Idealtisch dem Tischler von Salina beschrieben haben ... Und sonst, im Fall eines Diwans?

G.G.: Einen Diwan kauft man, der Diwan des Tapezierers geht bestens. Leider sind heute die Tapezierer so abhängig vom Design, von den Zeitschriften etc., dass es nunmehr sehr schwierig geworden ist, einen Tapeziererdiwan zu finden. Aber bei De Padova habe ich sehr klassische gesehen und es gab auch weisse, kleine Lehnstühle derselben Serie. Auch der Lehnstuhl Frau, der klassische mit Steppnähten, ist einer dieser zeitlosen Entwürfe. Und dann, wie gesagt, einige alte Möbel.

M.R.: Die einfachsten, stelle ich mir vor, sicher nicht «Louis X.» ... Und die Biedermeier?

G.G.: Eben, genau jene, die ersten modernen Möbel, zeitlose Möbel. Als ich das erste Mal Charlottenhof in Potsdam besichtigt habe, war es für mich eine aufregende Erfahrung, in einem Zimmer vier Chiavari-Stühle wie meine zu entdecken.

Diese Lektion von Charlottenhof ist beispielhaft, im Innern einer Architektur, die von Schinkel ist, sowie vom Prinzen, für den sie bestimmt war, nur Objekte zu finden, die von den zwei zusammen ausgewählt worden waren, Liebhaberobjekte, von denen der grösste Teil die italienische Reise widerspiegelt, jene so bedeutende Zeit für die Bildung der beiden; alles ist mit Sorgfalt und direkter Teilnahme ausgewählt, sogar die Bilder wurden für den Ort gewählt, wo sie noch heute sind.

M.R.: Und nach Schinkel, um näher zu uns zu kommen?

G.G.: Vielleicht Loos, mit dem Verdacht aber, dass seine Inneneinrichtungen schon ein bisschen zu viel sind, sozusagen vom Architekten geschaffen, ein bisschen zu viel entworfen, wenigstens meiner Meinung nach. Tatsächlich sind es ganz wenige Architekten, die es geschafft haben, schadlos diese Schwierigkeit zu überwinden, d.h. sozusagen unbeachtet an diesem so heimtückischen Gebiet vorbeizugehen.

M.R.: Warum, ist es für Sie ein Wert, an diesem Gebiet unbeachtet vorbeizugehen?

G.G.: Selbstverständlich, nur unter dieser Bedingung wird für mich das Haus dem gehören, der drinnen wohnt, und nur dann wird der Architekt seine Arbeit in ehrlicher Weise gemacht haben.

M.R.: Das grosse Problem, also der Beziehung zwischen Einwohner und Architekt.

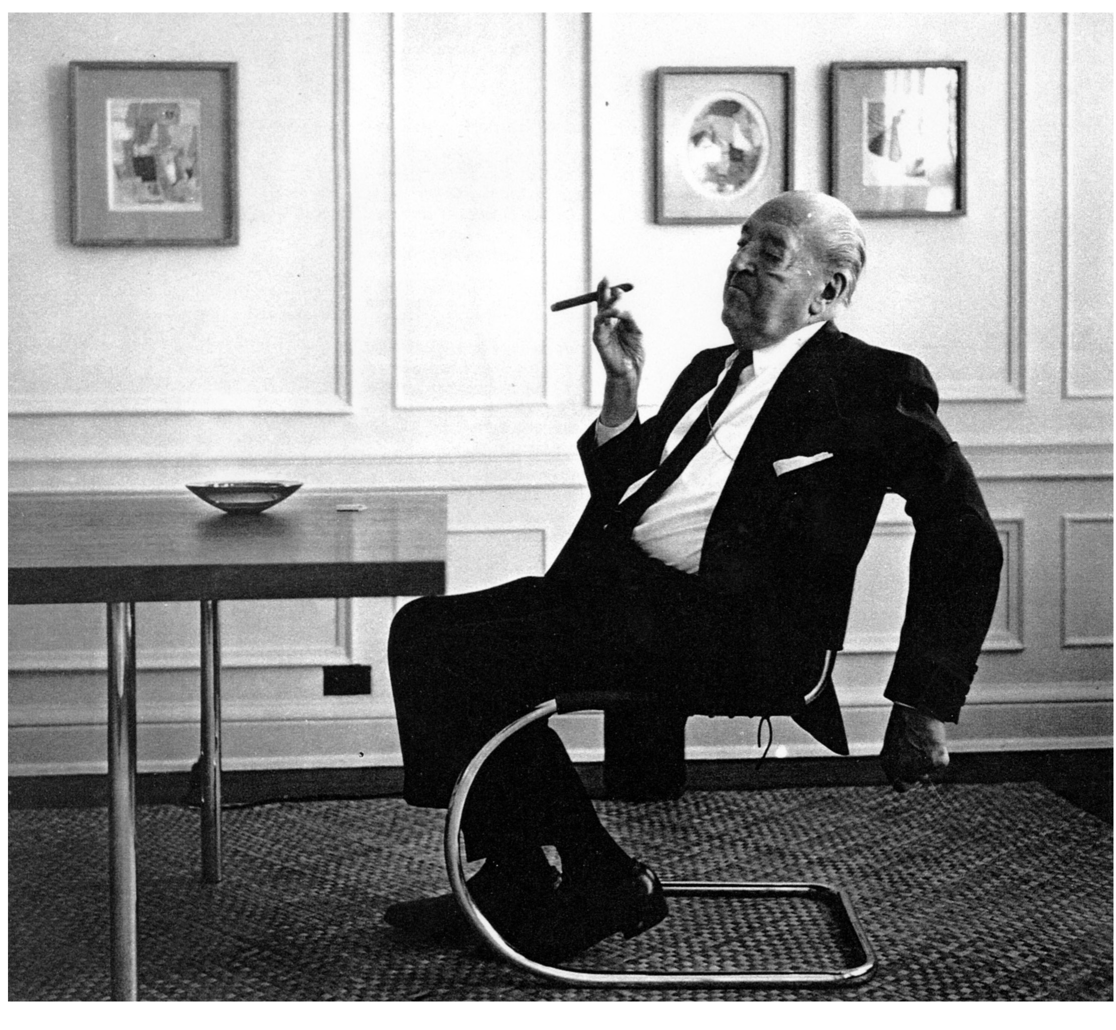
G.G.: Wenn es nicht so ist, verwandelt sich unsere Arbeit tatsächlich in eine absurde Fiktion, in eine Posse, wo der Einwohner, sozusagen, gezwungen ist, sogar in seiner Privat- und Personalsphäre eine Rolle zu spielen, wo er eine Sorte von Versuchskaninchen oder Opfer wird, auch wenn oft glücklich und zufrieden. Während, soweit ich die Architektur eines Hauses betrachte, es mir scheint, dass der Auftraggeber zu Recht die Entscheidungen an einen Techniker überweisen müsste, glaube ich, bei den Gebrauchsobjekten, die jenes Haus von ihm vervollständigen werden, dass er ganz und gar nichts überweisen müsste, wenn nicht mit dem Risiko, am Ende in seinem eigenen Haus die Figur des Eindringlings zu machen. In der Tat ist es oft der Architekt-Inneneinrichter, der auf Kosten, wirklich in jedem Sinne, seines Auftraggebers auswählt und zeichnet.

M.R.: Eigentlich dachte ich mehr an eine der Architektur innewohnende Einrichtungsidee.

G.G.: Die Tatsache ist, dass ich mir nicht eine Architektur vorstellen kann, in der die Einrichtung etwas, wie Sie sagen, mehr Innewohnendes ist, d.h. mehr dem architektonischen Projekt zugehörig, denn es handelt sich für mich um zwei verschiedene Momente, wie ich schon gesagt zu haben glaube.

Der Aussenraum und der Innenraum einer Architektur sind für mich genau dieselbe Sache, stellen dieselbe Art von Fragen und erwarten dieselbe Art von Antworten, es ist so, dass eine Architektur sich zur Verfügung stellt, genossen, verwendet etc., d.h. gelebt zu werden, sowohl Innen als auch Aussen, auf dieselbe Weise, mit denselben Modalitäten und derselben Anteilnahme, es gibt keinen Unterschied. Und es kommen meiner Meinung nach erst in dem Moment die Elemente der Einrichtung, die Möbel und Gegenstände, die Objekte und alle Dinge, die dem alltäglichen Leben angehören und die es vervollständigen, hinzu, wenn die Architektur völlig bestimmt ist und zu dieser sich

eben das Leben, seine einzige legitime Adressatin, hinzufügt, sie überlagert. Die einzige Aufgabe des Projekts ist, jene letzte Passage zu ermöglichen und sie zu begünstigen, um weitblickend, sozusagen, und in möglichst offener Weise die Anwesenheit jener Objekte vorzusehen.



Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

BG01 RICHARD BUCKMINSTER FULLER

EINFLÜSSE AUF MEINE ARBEIT

Ich werde oft gefragt, ob die Bauhaus-Ideen und -Techniken irgendeinen formenden Einfluß auf meine Arbeit gehabt hätten. Ich muß das entschieden verneinen. Eine so klare Negation hinterläßt ein großes Vakuum, das ich gern durch eine positive Erklärung über meine anfänglichen teleologischen Beschäftigungen und die daraus entstandenen Neigungen ausfüllen möchte.

Unter »teleologisch« verstehe ich: das vom Subjektiven zum Objektiven führende, intermittierende, ausschließlich spontane, grenzbewußte und in sich selbst kommunizierende System, das aus unserer Pluralität vergleichbarer Erfahrungen Prinzipien herausdestilliert, die sich in Form von Gleichungen darstellen lassen und die relative Verhaltensmuster charakterisieren; andererseits reintegriert das System die Selektionen aus solchen rein abstrakten Prinzipien zu einmaligen, experimentellen Kontroll-Mustern, die physisch vom Subjekt abgelöste Instrumente, Werkzeuge und andere Geräte ergeben. Sie führen zu wachsender technischer Überlegenheit des Menschen über seine Umweltbedingungen; sie sind bewußt entworfen, ihm die Modifikation weiterer Erfahrungen in einer gewünschten Richtung möglich zu machen.

Meine ersten teleologischen Anregungen gehen auf Kindheitserlebnisse auf einer kleinen, elf Meilen vom Festland entfernten Insel in Penobscot Bay im Staate Maine zurück. Dort war der Bootsbau die Mutter-Technologie; sie machte es möglich, nach Belieben auf dem Wasser zu schwimmen und zu treiben, das zweimal täglich bei Flut um fünfzehn Fuß stieg und bei Ebbe die Trockendocks der Natur freigab. Und die Geräte, die man ursprünglich zum Design und zum Bau der Boote verwendete und in der Folge auch zum Sparren, Takeln, Wassern, Überwintern, Stapeln, Überholen und Instandhalten überhaupt, erwiesen sich als so wirkungsvoll, daß man spontan alle technischen Aufgaben auf dem Lande lösen konnte, ob es nun um das Bauen von Wohnhäusern, Scheunen, Brunnen oder um die Wasserregulierung ging (denn die Wasseraufbewahrung war auf der Insel so lebenswichtig wie der Verkehr auf dem Wasser, zwischen den Inseln und zwischen Insel und Festland). Das Hauptgewerbe am Ort war Fischerei; die Spann- und Zugsysteme wie Schlagnetze, Schleppnetze, Fischwehre, Muschelnetze, Hummerkörbe und Reusen mit all ihrem Netz- und Bojenzubehör garantieren einen ständigen Vorrat an festem Tauwerk und leichten Leinen, und sie verlangten ständige Übung und Erfahrung im Knoten, Netzeknüpfen, Spleißen und Taubekleiden. Hier entwickelten die Menschen eine so spontane Geschicklichkeit in den Zugspannungstechniken wie die Spinnen.

In diese Kindheitsjahre auf einer Inselfarm fielen etwa um die Jahrhundertwende auch die Anfänge eines individuellen oder familienweise betriebenen Frachtverkehrs auf dem Wasser, zunächst fast ausschließlich mit Segel- oder Ruderbooten, später kam es zum versuchsweisen Einbau von den gerade erfundenen Verbrennungsmotoren. Im Umkreis von mehreren Meilen hatten wir einen der ersten Hilfsmotoren in unserer Schaluppe, der mit Benzin betrieben wurde. Das brachte eine Serie von Einfällen mit sich, aber auch eine Menge Schweiß, wenn es um das Anlassen der Maschine, Einstellen der Zündung oder die Handhabung des Schwungrades ging. Doch daneben mußte das Ruderboot die anderen Aufgaben erfüllen. Und während ich jeden Tag insgesamt vier Meilen zu einer anderen Insel rudern mußte, um die Post zu holen, machte ich meine erste teleologische Design-Erfindung: eine Art mechanischer Qualle. Das war ein indianerzeltähnlicher, zusammenfaltbarer Kegel aus Gewebe und Geist, der wie ein umgekrempelter Regenschirm auf das untergetauchte Ende einer Stange montiert war. Diese Stange lief durch einen Ring über dem Heck und konnte mit der Hand gezogen werden, wobei sich der Kegel an ihrem Unter-Wasser-Ende zusammenfaltete und mit geringem Widerstand durch das Wasser gezogen wurde. Stieß man die Stange nach hinten, so öffnete sich der Kegelschirm und wirkte als Beschleuniger fast so, als berühre er den Boden. Dadurch ließ sich das Boot wesentlich leichter voranstoßen als durch Paddeln oder Rudern.

Ich unternahm diese Fahrten häufig bei Nebel und durch starke Gezeitenströmungen, wobei ich mich ganz auf meine Berechnungen und den Kompaß verlassen mußte. Mich hatte das Rudern mit dem Rücken zum Bug nie befriedigt, und ich konnte nun, dank der Stoß-Stange, nach vorn schauen.

Auf der Insel gab es viel strandgetrocknetes Treibholz und Nutzholz, das man ohne zu fragen verwenden durfte. Mit einem Taschenmesser und ein paar anderen Werkzeugen konstruierte und baute ich auf Bear Island zwischen 1904 und 1914 viele rohe, maßstabsgetreue und lebensgroße Bootsmodelle, zusammenklappbare Häuser und rollende oder gleitende Transportgeräte. Auch einige Möbelstücke wurden entworfen und gebaut. Zu ihnen gehörte ein Satz vertikaler Schallplattenbehälter, der jetzt seit einem halben Jahrhundert in Gebrauch ist. Die ersten Victrola-Schallplatten aus den Jahren 1904 und 1905, die in diesen Behältern aufbewahrt wurden, sind immer noch in gutem Zustand, weil sie auf der Kante statt auf der Fläche lagerten. Diese Platten-Behälter-Einheiten waren mit Verspannungen unterteilt, wodurch sich eine gute Raumausnutzung erreichen ließ. Sie waren das prototypische Vorbild für eine Fülle geschweißter Drahtkonstruktionen, die ein Vierteljahrhundert später auf den Markt kamen.

Eine Reihe weiterer Erfahrungen, die sich wesentlich auf meine Entwürfe auswirkten, machte ich auf der Milton Academy in Milton, Massachusetts. Hier erhielt ich die theoretische Erziehung einer guten Privatschule und lernte begeistert die historisch differenzierte Familie kontrollierter physischer Prinzipien kennen, die als »Athletik« oder »Sport« bezeichnet wird. Sport intensiviert auf großartige Weise, was ich den »intuitiven dynamischen Sinn« nenne und was nach meiner Überzeugung eine Voraussetzung für kompetente, antizipierende Design-Formulierungen ist. Nach dieser ordentlichen Grundausbildung kam ich mit guten Zensuren außer in Latein nach Harvard. Meine erste bittere objektive Jugenderfahrung war, daß ich von Harvard flog; offiziell, weil ich den Unterricht geschwänzt hatte, doch in Wirklichkeit wegen allgemeiner Verantwortungslosigkeit.

Zum Glück landete ich als Lehrling bei einer Gruppe englischer (aus Lancashire) und deutscher Monteure für Baumwollspinnerei-Maschinen in Kanada. Hier lernte ich, wie man Spinnmaschinen zusammensetzt und aufbaut. Schließlich beherrschte ich selbständig die Montage und Installation aller Maschinentypen, die in der Baumwollverarbeitung verwendet wurden. Zur Installation gehörte auch der Einbau und das Verlegen der Transmission durch alle Gebäude hindurch und die Gesamttrassierung vom Elektrizitätswerk bis zu jeder an die Transmission angeschlossenen und trassierten Produktionsmaschine. Ich blieb weiterhin da und half bei der Inbetriebnahme der Spinnerei.

Dadurch, daß ich den Entstehungsprozeß vom leeren und neuen Gebäude in einem neuen Land über die Installation der Mechanik bis zum Betrieb der Fabrik miterlebte, bekam ich aus erster Hand ein dämmerndes Bewußtsein von einem wesentlichen Faktor im ökonomischen Ordnungsmuster, nämlich von der effektiven »Vermehrung von Wert (oder Reichtum) durch Fabrikation«, die zwischen Rohmaterial und Endprodukten entsteht und durch die reiche synergetische Verbindung von Technik und Energie hervorgebracht wird. Mir wurde klar, daß *Technik und Energie* fundamentale Vermögen sind, die der Erschöpfung im *wahrnehmbaren Universum* entgegenstehen. Technologie ist eine fundamentale Erwerbsquelle, die mit jeder wiederholten Anwendungsmöglichkeit reicher wird oder sich selbst vermehrt. Aus all dieser fundamentalen Vermehrung von Reichtum, die ohne Erschöpfung der Quelle vor sich ging, konnte ich ersehen, daß sich eine sehr wesentliche Reorientierung der Menschheit vollzog: aus einer eigentümlichen »Versagerrolle«, die ihr Malthus irrigerweise angedichtet hatte und die von den bodenständigen Wächtern des Zivilisationsprozesses akzeptiert wurde, übernimmt sie die Rolle des inhärenten Erfolgs.

Aber ich konnte auch sehen, daß diese großartige Reorientierung nur durch die kenntnisreiche und erfahrene Befähigung zu teleologischem Design herbeigeführt werden konnte, die transzendental das bewußte Planen des Menschen integriert, doch kraft physikalischer Gesetze als organischer Komplex arbeiten kann nämlich als Industrialisierung. Zur Zeit meiner Lehrjahre, 1913 bis 1914, wurden die Maschinen für Baumwollspinnereien noch

überwiegend nach Amerika importiert. Die Importe kamen meist aus England (Dobson und Barlow), aber auch aus Frankreich (Combers). Die französischen Maschinen zeichneten sich durch wesentlich besseres Material und technische Raffinessen aus. Die Anlagen wurden in ihre Einzelteile zerlegt, in Kisten verpackt und per Schiff von Europa nach Amerika verfrachtet. Von den Maschinenteilen aus England waren häufig welche beim Transport beschädigt worden oder gebrochen, und es wurde meine besondere Aufgabe, in der kleinen Industriestadt Sherbrooke in Quebec auf schnellstem Wege für die Beschaffung von Ersatzteilen zu sorgen. Das brachte mich zwangsläufig zum ingenieurwissenschaftlichen Selbststudium: ich mußte die Entwurfsstrategie des Originalkonstrukteurs wiederentdecken und für jedes Einzelteil die Bestimmung seiner Funktion und seiner Belastung rekonstruieren, aus der sich wiederum seine Abmessungen und Materialbesonderheiten ergaben.

Ebenso mußte ich herausfinden, welche ökonomischen Überlegungen man ursprünglich angestellt hatte und was die Produktionspläne für die endgültige Formung und Fertigung der Teile vorgesehen hatten. Dazu gehörte auch, daß ich die Möglichkeiten am Ort auskundschaftete, wo man entsprechende Artikel reproduzieren konnte. Es war eine überaus wichtige Phase meines Lebens, in der ich Werkmeister, Formgießer, Maschinenschlosser und ihre entsprechenden Werkzeuge sowie die Anfänge metallurgischer Verfahren im allgemeinen kennenlernte. Manchmal gelang es mir, bessere Teile zu entwerfen.

Der Chefingenieur meiner Firma überredete mich klugerweise dazu, ein technisches Notiz- und Skizzenbuch über meine Erfahrungen zu führen. Meine neue Phase des Lernens machte mir so viel Spaß und war dementsprechend so erfolgreich, daß man mir anbot, wieder nach Harvard zurückzukehren; ich sagte schnell zu - und wurde wegen mangelnden Interesses an den Vorgängen innerhalb der Universität ein zweites Mal exmatrikuliert.

Wieder nahm ich die Lektionen der Realität auf, zwar nicht ohne Schmerz und Beschämung, ein Schandfleck meiner Familie zu sein, aber zugleich mit einem Gefühl starker Freude über die Gelegenheit, an der lebendigen ökonomischen Ordnung teilzunehmen. Diesmal kam ich in eine der größten Konservenfabriken, Armour and Company, wo ich nacheinander in achtundzwanzig Firmenzweigen im Gebiet von New Jersey und New York arbeitete.

Meine Arbeitszeit entsprach der New Yorker Alltagsroutine, wie sie vor dem Ersten Weltkrieg auf dem Markt üblich war, und sie dauerte von drei Uhr früh bis fünf Uhr nachmittags. Ich machte Erfahrungen, mit welchen physikalischen Tricks man Rinderviertel auf Exportschiffe schleppte, und eignete mir neues Wissen an über die Ökonomie von Schlachthöfen, Kühlverfahren, chemische Verarbeitung der Nebenprodukte und schnelle Überlandtransporte leichtverderblicher Frachtgüter, was sich alles bis auf den Einzelhandel hin auswirkte. Ich erfuhr etwas vom Distributionsschwund, von komprehensiven vormechanischen Buchhaltungs- und Rechnungsprüfungsmethoden und vor allem von den weitreichenden, rasch wechselnden, sich hinter den Kulissen abspielenden menschlichen Beziehungen bei der gebenden und nehmenden Beschaffung der Bedarfsgüter, die der Mensch braucht.

Im Ersten Weltkrieg trat ich in die Marine ein und besuchte einen Kursus an der amerikanischen Marine Akademie in Annapolis, der mein Interesse an wissenschaftlicher Methodologie weckte; ich erkannte diese nicht nur in den großen Anlagen des Schiffbaus, sondern auch im Umgang mit den Schiffen und bei ihrer Navigation lernte ich sie unter den vielfältigsten Bedingungen kennen. Ich stellte fest, daß alle diese Schiffskomplexe die höchstentwickelten Werkzeuge ihrer jeweiligen historischen Situation waren und Leistungsstandards erreichten, von denen man zur Zeit meiner Insel-Jugend nicht zu träumen wagte. Wegen meiner früheren kleinen Erfolge mit selbstimprovisierten Werkzeugen, die sich so häufig nur durch sukzessive Stadien spontaner Entwürfe und Erfindungen realisieren ließen, wußte ich diese neuen Werkzeuge, die aus den Erfahrungen der Marine entstanden waren, um so besser zu würdigen.

Meine zweite bei der Marine gewonnene Erfahrung betrifft das Konzipieren von Plänen und Modellen: ich bekam ein außerordentliches Vertrauen zum Hochleistungspotential des Individuums in bezug auf kompetentes Auffassen, Analysieren und designerisches Anwenden der Prinzipien, die integriert werden, um weitere künftige Bedürfnisse mit der physischen Umsetzung assoziierbarer Prinzipien in Ereignis-Kontroll-Mechanismen zu antizipieren. Ich kam zu der Auffassung, daß Werkzeuge vollendete vereinigte Prinzipien sind, die als Funktionspaare, als variabel funktionierende Paare aus einer Reihe von Erfahrungen ausdifferenziert, abstrahiert beziehungsweise generalisiert werden, und zwar im Sinne vorteilhafter Verhältnismäßigkeit und zu erwartender, verhältnismäßiger Belastbarkeit, wobei alles das in mathematisch faßbare, aber infrasensorische Prinzipien übersetzt und objektiviert wird, Prinzipien, die die synergetischen chemischen Strukturen regieren.

Ich lernte, wie man sich selbst bewußt auf das Verstehen von Prinzipien einstellen kann und auf das, was sich aus ihnen ergibt: die teleologisch umgesetzte und vorgreifende Wirksamkeit, wie sie in der Navigation, der Ballistik, der Logistik und beim Manövrieren von Geschwadern und Flotteneinheiten auf See und im Hafen demonstriert wird. Durchgängig wurde das Begreifen der Prinzipien auf die Formulierung einer abstrahierten komplexen Gleichung reduziert. Man gewinnt sie durch baldige einschneidende Ausdifferenzierung der Komplementärfunktionen des Problems, die nicht nur voneinander, sondern auch von den nebensächlichen und ungünstigen apriorischen Assoziationsfaktoren unterschieden werden. Darauf erfolgt die Reassoziation der ausgewählten und getrennten, zur Sache gehörenden Faktoren innerhalb einer wechselseitig wirkenden, dynamischen Totalität von nunmehr relevanten, aber komplexen Interaktionen, die die Variablen in bezug auf die Konstanten methodisch verarbeiten.

Glücklicherweise hatte ich bei Marineeinsätzen sehr lebendige Erfahrungen gemacht, wenn ich mich darin übte, komprehensive Verantwortung für die Sicherheit, den Komfort und die organisatorische Leistungsfähigkeit zahlreicher Männer zu übernehmen; das war mit einer ausgezeichneten Werkzeug- und Instrumentenausrüstung verbunden, wodurch die Aufgabe zugleich erleichtert wurde. Diese Werkzeugbestückung und Instrumentierung war offensichtlich das Resultat der gesamten Geschichte menschlicher Erfahrungen und war aus den darauffolgenden, nicht unterdrückbaren, teleologischen Reflexen im Hinblick auf weiteres antizipierendes Design entstanden.

So erkannte ich, daß der teleologische Design-Prozeß immer *regenerativ* ist - innerhalb der Pluralität fortschreitend gesammelter Erfahrungen der physikalischen Prinzipien, die durch Initiative in artikulierbare Vorteile umgewendet werden können und damit wiederum die physischen, apriorischen Umwelt-Risiko-Muster des Menschen progressiv modifizieren, wobei sie die effektiven Überlebenschancen verbessern. Der teleologische Prozeß mußte regenerativ sein, weil seine neuen Ordnungsmuster einen erneuten Anreiz zu weiteren teleologischen Umwandlungen subjektiver, apriorischer Design-Erfahrung in objektive Design Formulierung hervorbringen - während der Mensch ein zunehmend bewußteres Verhalten innerhalb der evolutionären Prozesse annimmt.

Meine Erfahrungen bei der Marine umfaßten alles von jenen kleinen Kommandos bis hin zu den Hilfsfunktionen bei wesentlich größeren Operationen. Die Befehle und Aufträge führten zum Beispiel dazu, daß ich zufällig an der ersten Entwicklung des Sprechfunks zwischen Schiff und Flugzeug teilnahm. So wurde ich auch anschließend an der Umstellung der Funkausrüstung beteiligt, die eine wesentliche Erweiterung des Übertragungsbereichs zur Folge hatte. Der erste Fall, bei dem man solche elektronischen Erfahrungen machen konnte, ereignete sich, als das kleine Schiff, das unter meinem Kommando stand, für die experimentellen Arbeiten von Dr. Lee de Forest ausgesucht wurde. Er richtete an Bord dieses Schiffes die erste erfolgreiche Sprechverbindung zwischen einem Schiff und einem Flugzeug ein.

Später hatte ich das Glück, Funkoffizier für die Kreuzer- und Transporteinheiten der amerikanischen Atlantikflotte zu werden, die im Ersten Weltkrieg die US-Truppen über den Atlantik beförderten und ihnen Begleitschutz gaben. Als persönlicher Adjutant des kommandierenden Admirals war ich für geheime Nachrichten zuständig und erfuhr ein-

iges über die Einhaltung enormer dynamischer Pläne durch weitläufige Teamarbeit. Das war beispielsweise der Fall, als hundertdreißig große Truppentransporter mit ihren Kreuzer- und Zerstörer-Eskorten auf ein transatlantisches Programm in kürzester Frist umgestellt werden mußten. Hierbei gab es einen Plan für die geheime, schnelle und exakte Kommunikation und eine Strategie für die Gruppenformation auf See; alles wurde logistisch durchgeführt und aufrechterhalten, wofür Männer des Nachschub-, Transport- und Versorgungswesens von Experten eingeteilt wurden. Die Männer vollbrachten inspirierte Höchstleistungen, und ihre spontane Kooperation, die durch die Kriegsbedingungen hervorgerufen wurde, machte das *Unmögliche* möglich. Nach dem Krieg stellte ich die offiziellen Statistiken dieser Operation für die Marine zusammen. Während des Krieges war ich verantwortlicher Redakteur der auf See gedruckten Marine-Zeitschrift *Transport*, die monatlich in einer Auflage von 130000 Exemplaren für unsere Flotte erschien.

Unmittelbar nach dem Waffenstillstand wurde eines unserer Schiffe, die U. S. S. »George Washington«, für die Reise von Präsident Wilson nach Frankreich zur Teilnahme an der Konferenz von Versailles ausgesucht. Wir installierten auf der »George Washington« die erste drahtlose Fernsprechfunkanlage; damit wurde auf dramatische Weise aus dem quäkenden Sprechfunkapparat mit einer Reichweite von 70 Meilen eine leistungsfähige transozeanischen Kommunikationsanlage. Während der zweiten Frankreichreise von Präsident Wilson wurde zum erstenmal in der Geschichte die menschliche Stimme über den Ozean übermittelt, als man durch das Funk-Empfangsgerät in Arlington, Virginia, einen Mann hören konnte, der über den Sender der Funkbaracke an Deck der im französischen Brest vor Anker liegenden U.S.S. »George Washington« sprach.

Diese Marine-Erfahrungen beinhalten auch eine Pflichtrunde in der Marineluftfahrt und eine kurzfristige Teilnahme am Begleitschutz für Unterseeboote. Beim ersten Flugausbildungsprogramm der Marine im Jahre 1917 stürzten täglich Wasserflugzeuge ab. Beim Aufschlagen auf das Wasser wurden gewöhnlich ihre Schwimmer zerdrückt, sie legten sich schief und kenterten. Ich erfand und entwarf einen Mast mit einer Spier, der auf ein schnelles Patrouillenboot montiert wurde und mit dem man die abgestürzten und gekenterten Maschinen aus dem Wasser ziehen konnte; so waren die angeschnallten, betäubten Piloten vor dem Ertrinken zu retten. Dafür erhielt ich eine Einladung zum Besuch des Sonderkurses 1917 an der US-Marineakademie.

Solche Muster-Erfahrungen regen ständig an zum Konzipieren potentieller Vorteile, die sich aus neuen komplexen Design-Integrationen ergeben, und sie führen zum konzeptiven Experimentieren mit vorstellbaren Einheiten, die theoretisch geplant werden können. Das ermöglicht beispielsweise eine klare und zuverlässige Vorstellung von einem völlig neuen Schiffstyp und weitgehende Voraussagen über die Handhabung und den Betrieb des Schiffes in der Praxis; alles das kommt aber selbstverständlich vor jeder aktuellen experimentellen Entwicklung, vor dem eigentlichen Bau und den abschließenden Probefahrten, die den Beweis für den Wert der ursprünglichen Konzeption liefern. Dieses koordinierte, der Demonstration vorangehende Konzipieren und Integrieren gehört zu einer geistigen Funktion, mit der jene Männer seit Jahrtausenden begabt und vertraut gewesen sein müssen, die die neuen Phasen der Schiffsplanung und der Baumethoden eingeleitet haben und die heute an der Spitze der ungeheuer beschleunigten Design-Evolution stehen. Sie zeichnet sich heute in der Entwicklung der Luft-Wasser-Fahrzeuge ab, die mit einer in der Geschichte beispiellosen und ungeahnten Steigerungsrate vorangetrieben wird.

Bei der teleologischen Behandlung der omniozeanischen Architektur, die innerhalb, auf und über den flüssigen und gasförmigen Hüllen der Erde ihre Funktion erfüllt, integriert die klare Vorausschau der komprehensiven Designer innerhalb der Grenzen von gegebenen, rein physikalischen Faktoren eine synergetische Realität. Das geschieht so organisch überzeugend, daß in den kommunizierenden Köpfen der Menschen eine spontane Identifikation herbeigeführt wird, was in dem weiblichen Personalpronomen »sie« zum Ausdruck kommt.[1] Solche dynamischen Objekte,

[1] (A. d. Ü.: Im Englischen sind Schiffe und Flugzeuge weiblich. Man wendet auf sie das Personalpronomen she an, während unbelebte Gegenstände in der Regel mit dem neutralen it bezeichnet werden.)

die man mit »sie« bezeichnet und die Menschen ausgedacht haben, stammen von einem ganzen Inventar neu entwickelter technischer Potentiale ab, die individuell die praktikablen Grenzen von gestern durchbrechen und alle durch kompetente Integration und intellektuelle Verarbeitung mit der gesamten überlieferten Geschichte des Schiffbaus, der Betriebs- und Manövriererfahrungen vermählt werden.

Bei dieser intuitiven Formulierung wird der ästhetische Scharfblick, den der Mensch sensorisch einstellen kann, besonders darauf trainiert, die Nuancen der Proportionen und die Grenzwerte der Abmessungen zu verarbeiten, die den Subsystem-Teilfunktionen bei ihrer Interaktion im geplanten Gesamtsystem zukommen.

So unsichtbar die wichtigen teleologischen Prozesse zu Beginn im Intellekt des Designers sind, so dramatisch sichtbar sind die Folgen des systematischen Umsetzens der ins Auge gefaßten Schiffsplanung und -entwicklung in die Realität, und so prosaisch wissenschaftlich sind die bei der Planung aufgestellten Kriterien für den erforderlichen Leistungszuwachs per Einheit investierter Ressourcen, die über allen bisher erreichten Resultaten innerhalb der jeweiligen Unternehmenskategorien liegen müssen. Daher hat man irrigerweise in den Jahren des Beginns der Industrialisierung Prognosen aufgestellt, denen zufolge Wissenschaft, Technologie und die industrielle Evolution mit Notwendigkeit einer einzigen stereotypen Monotonie entgegensteuern.

Bei der historischen Widerlegung solch unangebrachter Mutmaßungen ist es heute überraschenderweise evident, daß keine evolutionäre Ära biologischer Mutationen sich bei der akzelerierenden Multiplikation von Arten, Typen, Subvarietätsnuancen und der nebenbei sich ergebenden ästhetischen Stimulation so fruchtbar erwiesen hat wie die, die sich jetzt bei den Omni-Media-Schiffsarchitekturen zeigt.

Ich will hier kurz die Spur einer vierzigjährigen Sequenz von Episoden verfolgen, die möglicherweise verspätete Ausbrüche eines Eindrucks waren, den im Jahre 1904 das begeisterte Beobachten einer düsengetriebenen weißen Qualle im klaren Wasser von Maine bei mir hinterließ.

Diese Erfahrung inspirierte mein Stoß-Stangen-Antriebsgerät; und es kam vermutlich durch die Kindern angeborene Fähigkeit zustande, etwas praktisch umzusetzen und ohne Kenntnis der in generalisierten Modellen entdeckten Mathematik und der von reiferen Köpfen stammenden Formalisierung die spontane teleologische Umkehrung vorzunehmen oder die relativen Aktion-und-Reaktion-Verhaltensweisen zu transformieren.

Die Sequenz, die ich hier kurz behandeln will, beginnt im Jahre 1917. Diese Entwicklung meiner Konzeptionen ist wiederum mit der Kette angrenzender Fäden verwoben, die von der Konzeption zur Realität führen, wofür ich ebenfalls ein halbes Jahrhundert lang gearbeitet habe. Der so gewobene Stoff zeigt, womit ich mich in erster Linie beschäftigt habe, er zeigt meine konsequente Orientierung und schließlich das wichtige Ausschließen zweitrangiger Einflüsse, denen gegenüber ich mich im reiferen Leben immunisiert habe. Im Laufe des Jahres 1917 begann ich in Informationsgesprächen mit meinem vorgesetzten Offizier, Kommandant P. N. L. Bellinger, später Vizeadmiral und einer der vier ersten Luftfahrtpiloten der Marine, meine theoretische Konzeption eines flügellosen, amphibischen Flugzeugs zu entwickeln, das sich als Senkrechtstarter mit »Düsenstelzen« abhebt und mit einer Tetra-Vektor-Steuerung aeronautisch lenken läßt. Dieses Luftfahrzeug sollte mit kombinierten Zwillingstriebwerken, bestehend aus Gasturbinen, Düsen und Raketen, durch Schubkraft angetrieben werden; die Antriebsaggregate sollten generell an Scharnieren aufgehängt und beidseitig im Abschnitt der maximalen Fahrzeugbreite montiert werden. Jeder Schubantriebssatz wäre im Sektor eines Sphären-Tetranten winkelförmig ausrichtbar: vertikal, nach vorn, nach hinten, nach innen - mit einem Spielraum, der der gesamten Manövrierbreite des Flügelschlags einer Wildente entspricht. Die Gasturbinen sollten außerdem mit Kopfrädern oder Schaufelrädern kuppelbar sein zum Rollen auf dem Boden und auf dem Wasser oder zur Start- und Gleitunterstützung.

Dieses Düsenstelzen-Flugschiff-Konzept nahm langsam Form an, bis ich 1927 ein Entwurfsstadium erreichte, wo ich das Konzept auf dem Papier und im Modell ausarbeitete, so daß man sich einen funktionsfähigen Apparat vorstellen konnte. Zu dieser Zeit war es jedoch unmöglich, an eine Realisierung in Originalgröße zu denken - selbst wenn ich das nötige Kapital oder technische Anerkennung gehabt hätte, was nicht der Fall war. Der eigentliche Hinderungsgrund bestand jedoch in den damals gesteckten Grenzen metallurgischer Hitzebeständigkeit, die sich seitdem so beachtlich verschoben haben, daß andere die Möglichkeiten zur Anwendung dieser Prinzipien ausschöpfen konnten, und zwar zuerst bei den Düsenschiffen, die 1943 gebaut wurden, und jetzt bei den Senkrechtstarter-Jets, den »fliegenden Bettgestellen« usw. 1928 veröffentlichte ich das Konzept meiner Zeichnung, es erschien als Privatdruck in zweihundert Exemplaren und 1932 für eine größere Leserschaft in Shelter Magazine. Im Dezember 1932 lud man mich ein, Modelle des Düsenstelzen-»4D-Transporters« in den Schaufenstern des Engineers' Book Shop im Grand Central Building in New York City auszustellen. Im Januar 1933 führte ich sie an einem Stand der National Automobile Show im New Yorker Grand Central Palace vor. Ich hoffte, mit diesen Experimenten die praktische Verwirklichung der Omni-Media-Navigation mit schwebefähigen, aber schnellen, senkrecht startenden und landenden Transportmitteln voranzutreiben und dem Vergnügen des Menschen bei dieser Fortbewegung Vorschub zu leisten. Wenn die Weiterentwicklung der Chemie zur Verbesserung der metallurgischen Hitzebeständigkeit führte, wie sie für schubgetriebene Luft-Land-Wasser-Fahrzeuge erforderlich ist, ließen sich weite, neue Bereiche geeigneter Wohnmöglichkeiten auf der Erde erschließen.

Ich hatte das Gefühl, daß die Probleme, die mit dem Rollen auf dem Boden und dem Fahren bei Seitenwind zusammenhingen, bei einem solchen flügellosen »Fisch« nicht so leicht zu lösen waren wie die Fragen der aeronautischen Manövrierbarkeit. Diese Vermutung erwies sich als richtig, denn wie schon immer und bei allen Typen von Wasser- und Luftfahrzeugen gab es viele Manövrierprobleme bei Bodenberührung, die sich nur schwer lösen lassen. Wo es genügend Luftraum für das Flugzeug und Wasser für das Schiff gibt, kann man sich bei Störungen im regulären Funktionsablauf mit der Wiederherstellung der Kontrollen Zeit lassen. Die flüssigen und gasförmigen Medien sind so beschaffen, daß sich die Moleküle frei bewegen können, wodurch Reibungsenergie bei Kontaktbelastungen ungefährlich auf Großräume verteilt werden kann, wohingegen der kristalline Zustand ihre Energiewirkung konzentriert. Kristallinstrukturierte Schiffe in flüssigen und gasförmigen Medien sind konvergierend-divergierende Systeme, die sich im Gleichgewicht halten; doch kristalline Schiffe und kristalliner Boden lassen beim Aufeinanderprallen alle ihre potentiellen Kontaktenergien im Berührungspunkt konvergieren. Pneumatische Reifen sind verpackte Luftozeane zur Isolierung von Fahrzeug und Boden und zur Verteilung ihrer potentiellen Kontaktenergien. Ich hatte diese Bodenphase für die experimentelle Entwicklung der Omni-Transporter nicht nur deswegen ausgewählt, weil die Metallurgie noch nicht ganz so weit war, sondern weil in dieser Gefahrenzone das Schwergewicht der Enttäuschungen verborgen lag, die auf dem Wege des Menschen von seinem gegenwärtigen, eindimensional-linearen Vorwärtsdrängen auf den Straßen zu neuen, wichtigen Freiheiten überwunden werden mußten.

Meine drei experimentellen Prototypen aus den Jahren 1933, 1934 und 1935 wurden Dymaxion-4DTransporter genannt. Beim Bau und Test der drei aufeinanderfolgenden Fahrzeugtypen des 4D-Transports lernte ich die Probleme und die Lösungen kennen, die sich bei Seitenwind, im Gelände, in der Wagenspur, auf dem Eis, im Verkehr, beim Parken, beim Ausscheren, in Kurven, beim Beschleunigen und Bremsen ergaben. Darum bin ich nach meinem besten Wissen heute besser als andere darauf vorbereitet, die erfolgreichen Modell- und Prototyp-Phasen dieser neuen Ära des Transports einzuleiten.

Bevor sich die Gelegenheit zu einer derartigen Einführung des Düsenstelzen-Transports bot, hatte ich Entwürfe zur Anwendung des Tetra-Vektor-Schub-und-Senk-Triebwerk-Prinzips auf eine zweiteilige Miniaturkombination von Düsen-Raketen-Antriebssätzen, die nur wenige Pfund wiegen sollten, in der Konzeption ausgearbeitet. Die krückenförmigen Geräte sollten sich unter und an die Arme eines entsprechend gekleideten Mannes schnallen lassen und als Mittel für alles geeignet sein, was man zum individuellen, freien Schweben braucht, zum schnellen Flug, zum Landen und Aufsteigen, wie es Vögel können, ohne ein Rumpf- oder Skelettgerüst.

Von solchen Gedanken weg machen wir jetzt einen Sprung zurück, um meinem Design-Stimulus weiter nachzuspüren und seinen Komplex von Konzipierungstrends zu verfolgen. Sie münden auf höchst komprehensive Weise in eine Such- und Forschungstätigkeit ein, der ich den Namen *synergetische* und *energetische* Geometrie gegeben habe.

Meine Einstellung zu dieser Beschäftigung war gekennzeichnet durch ein spontanes und möglicherweise angeborenes Interesse. Ich kann mich noch schwach an ein schönes Erlebnis im Kindergarten um 1899 oder 1900 erinnern, als ich aus Zahnstochern und halbgetrockneten Erbsen eine komplexe Tetraederstruktur gebaut hatte und eine Kindergärtnerin ihre Kollegin herbeirief. Sie schauten sich an, was ich gemacht hatte und zeigten sich scheinbar oder echt überrascht und erfreut. Wie immer es gewesen sein mag, ich hatte einen Eindruck auf die Damen gemacht, und die ganze Geschichte war lebendig genug, um mir im Gedächtnis zu bleiben.

Ich weiß jedenfalls, daß ich im Jahre 1917 mit der systematischen Untersuchung der synergetischen und energetischen Geometrie begann. Von dem nach allen Richtungen regenerativen Oktaeder-Tetraeder-Komplex oder Vektor-Tensor-Equilibrium wurde zuerst angenommen, daß es nach dem Avogadroschen Gesetz wahrscheinlich sei, in den zwanziger Jahren wurde es blitzartig als konstruierbar erkannt, und in den dreißiger Jahren wurde es bewiesen.

Meine Entdeckung des »Oktet«-Tragwerks war synergetisch; intuitiv habe ich Spezialfall-Taktiken vermieden. Ich definiere »Synergie« wie folgt: Synergie ist das einzigartige Verhalten ganzer Systeme, das nicht vom Verhalten ihrer jeweiligen Subsysteme vorausbestimmt wird. Ich suchte in der Ganzheit von Erfahrung und Wissen und weniger in spezialisierten Besonderheiten nach einem komprehensiven mathematischen Ordnungsmuster.

Meine Erforschung der energetischen und synergetischen Geometrie hat inzwischen den Nachweis erbracht, daß der »Oktet«-Komplex eine präzessional nichtredundante, isotrope, evolutionäre Vektor-Tensor-Relation ist, deren Energieumwandlungsberechnung im Prinzip - radial und peripher - für alle chemischen, biologischen, elektrophysikalischen, thermodynamischen Verhaltensweisen der Natur gilt, einschließlich der Gravitation und der Strahlung. Insofern ist das entdeckte synergetische System wahrscheinlich das von der Natur spontan angewandte Koordinatensystem. Alle Transformationen finden darin ihren Platz durch systematische, komplementär-symmetrische Koordinatenverschiebungen, die konzentrisch, kontraktiv, involutional, turbo-getrieben-aus-dem-Gleichgewicht-gebracht, von positiv-nach-negativ-zum-Gleichgewicht-und-umgekehrt verlaufen.

Nach meiner Marinezeit im Ersten Weltkrieg ging ich zurück in die Wirtschaft und wurde 1919 Exportmanager von Arrnour and Company. Dadurch lernte ich ein neues Erfahrungsmuster kennen, in das sich nicht nur mein theoretisches Konzipieren einordnen ließ, sondern auch die ganze vorausgegangene Transport-Erfahrung der Marine beim Nachschub, bei der Versorgung und bei der Koordination der Umstellung; ebenso konnten meine Kenntnisse integriert werden, die ich davor in der Konservenfirma erworben hatte, Kenntnisse über die kontinentale Distribution lebenswichtiger und verderblicher Güter auf schnellstem Wege, wobei immer der Faktor des akzelerierenden Umschlags der Schlüssel zum Erfolg war.

So entstand eine zunächst noch vage Vorstellung von einer enormen, allumfassenden und weltweiten beschleunigten Integration dieser zwei Land- und Seeprozesse- Umschlag und Umstellung-, Umschlagder Zyklen biologisch-metabolischer Prozesse an Land und Umstellung der aus dem Wasser und später aus der Luft kommenden Transportmittel zur Distribution fortschreitender Verarbeitungsstandards an möglichst viele Leute in möglichst kurzer Zeit. Die Akzeleration war offenbar der Schlüssel zur Ökonomie des Reichtumszuwachses und des damit einhergehenden Gesamtfortschritts des Menschen. Durch Akzeleration könnte mehr von der im Universum vorhandenen Energie für einen Komplex von auf der Erde sich abzeichnenden Mustern abgezweigt werden.

Kurz vor Kriegsende kam meine erste Tochter zur Welt. Sie erkrankte nacheinander an den Epidemien, die der Krieg verschlimmerte, an Grippe, Hirnhautentzündung und Kinderlähmung. Ich war zunehmend aufgebracht darüber, daß die effektive teleologische Verarbeitung geschichtlicher Erfahrung nur dann ein Maximum an geplanter Design-Effektivität erreicht hatte, wenn sie sich auf Umschlags- und Umstellungspläne für Ausbeutungszwecke bezog, die nach Maßgabe untergeordneter Erfahrung willkürlich ausgelesen wurden. Solche subkomprehensiven Unternehmungen brachten nebenbei plötzlich eintretende Not mit sich, die man unvorsichtigerweise nicht mit einkalkuliert hatte. Die Notlagen ergaben sich aus den unverantwortlich vernachlässigten Verdrängungen und Verschiebungen im Umfeld, die den willkürlich aufgegriffenen Unternehmensplänen innewohnen. Die Verschiebungen im Umfeld verursachten erhebliche Wirtschaftseinbußen, was wiederum in ökonomische und soziale Sackgassen führte. Sackgassen bedeuteten Krieg und Umkehrung der Formel »Recht schafft Macht«, die auf dem vorzüglichen teleologischen Verarbeiten von Erfahrung und der Umsetzung in Design beruht, in »Macht schafft Recht«. Nach dieser Verkehrung erschien sie durch die teleologischen Verfahren nur noch als notständehalber gerechtfertigte und not-wendige Schlagkraft. Damit konnte man die Antwort auf die Frage ausschlagen, wer für die Ausplünderung verantwortlich sei. Dabei hätte diese Demontage jederzeit vermieden werden können, wenn man rechtzeitig einen relativ geringen Gewinnanteil in die naheliegende, aber abgewiesene Vorsorge für derartige Verschiebungen komprehensiv investiert hätte.

Allerdings war es klar, daß selbst dann, wenn die Verantwortlichen zur Kontrolle der Verschiebungen bereit gewesen wären, nur durch eine ingenieursmäßig eingeleitete und geplante Verlagerung der Gesamtlast durch den synchronisierten Übergang von einem progressiv ausrangierten Apparat auf einen progressiv neueingeführten Apparat die evolutionäre Demontage hätte verhindern können. Das wäre nur dann der Fall, wenn die teleologische Design-Verantwortung bis in die individuellen Verästelungen hinein eine Höhe erreichte, auf der sie einbezieht, was sich als Minimalkonfiguration der vollständigen Integration des Welt-Industrie-Netzes abzeichnet. Diese Integration, die sich auf der realistischen Basis allseitigen Fortschritts und reichlicher Gewinnvermehrung vollzieht, konnte wiederum nur durch den sich erneuernden Fortschritt und den zyklischen Gewinn des gesamten Gemeinwesens erreicht werden, die ihrerseits nur aus einer adäquaten Feststellung der ursprünglichen Design-Probleme erwachsen. Eine große Ordnung, aber ein fundamentales und daher konservatives Minimum.

Es war für mich ersichtlich, daß der Tod unserer Tochter an ihrem vierten Geburtstag im Jahre 1922 durch die damals unbeachteten Umweltprozesse verschuldet worden war, deren Faktoren völlig unkontrolliert und unbegriffen integriert wurden, obgleich man ihrer durch Präventiv-Design hätte Herr werden können. Diese Prämisse hat sich dadurch als zutreffend erwiesen, daß jene Epidemien inzwischen von der Liste der tödlichen Krankheiten gestrichen worden sind. Die Möglichkeit von Präventiv-Erfolgen lag nach meinen Beobachtungen in der avancierten praktischen Technologie begründet, wie sie in den Hochleistungsgeräten und der Werkzeugtechnik der Wasser-Luft-Schifffahrt Anwendung findet und Gegenstand der entsprechenden Wissenschaften von der Ballistik und der Navigation ist. Auf all diesen Gebieten hatte ich durch Erfahrung ein Vor-Bild und eine Vorstellung ihrer Anwendungsmöglichkeit für das Leben an Land gewonnen. Weil mir diese Möglichkeit klar vor Augen stand, als die unkontrollierten Umweltfaktoren auf das Lebewesen übergriffen, für das wir am meisten gesorgt hatten, bildete sich zu dieser Zeit der negative Stimulus oder das Vakuum, in dem sich die wachsende Spannung meiner teleologisch inspirierten Design-Kapazität entladen wollte.

Dieses Spannungsdifferential kam schließlich an einen kritischen Explosionspunkt, nachdem ich im Laufe der folgenden fünf Jahre meine Erfahrungen mit der erstaunlichsten und gedankenlosesten Stümperei gemacht hatte - mit jener subindustriellen Aktivität der Menschen bei der zufälligen Agglomeration von Behausungen und Wohnungen. Ich bemerkte, wie diese Anlagen aus den Überbleibseln der Industrie und der Rüstung zusammengestoppelt wurden, ohne die Wissenschaft oder die fortgeschrittene Technologie zu nutzen; wie alle Bauunternehmungen auf einer plumpen Versuch-und-Irrtum-Basis durchgeführt wurden; wie jede Bautätigkeit von willkürlichen Gesetzesvorschriften eingeschränkt wurde, deren Entwurf politische Mißliebigkeiten verhüten sollte, während sie einer korrupten

Ausbeutung ökonomischer Monopole Tür und Tor öffneten, die ihr Geschäft mit Schutt und Unkraut machen; wie das Baugewerbe von Aberglaube, Wichtigtuerei und Protektion genährt wurde und wie es vor allen Dingen von der Notwendigkeit erfüllt war, in erster Linie Mittel und Wege zum Geldverdienen ausfindig zu machen, um darauf mit diesem Geld durch Kauf in den Genuß besserer Lebensumstände zu kommen, statt das Leben selber durch die direkte Anwendung der Design-Kompetenz und die nichtprotegierte Designer-Initiative zu verbessern. Diese Initiative setzt in der Forschung an, dabei geht es um die Kunst und Wissenschaft einer generalisierten, antizipatorischen Planungs- und Entwurfsarbeit, die den gesellschaftlichen Kreislauf umwandelt, so daß aus den Abfolgen von plötzlichen Notlagen und den Maßnahmen zu ihrer Abhilfe Sequenzen von antizipatorischer und experimenteller Planung und Entwicklung werden. Hierin liegt die Verwandtschaft zum Schiffsbau, wo man erprobte Neuerungen und Verbesserungen in einen Komplex einführt, bevor es zu unvorhergesehenen Notfällen kommt. So ersetzt man heute nach einem wissenschaftlich entwickelten Zeitplan die Flugzeugteile vor ihrem wahrscheinlichen Defekt.

Die Bauwelt, die ich in den zwanziger Jahren antraf und mit Entsetzen kennenlernte, war eine verkehrte Welt, in der der Patient seine eigenen Beschwerden diagnostiziert und dem in seinen Diensten gehaltenen, sprachlosen Arzt und Chirurgen kraft seiner Dollar Autorität befiehlt, Operationen durchzuführen, die der beschränkten, persönlichen, traumatischen Vorstellung des Patienten entsprungen sind, während der Arzt Freude und Bewunderung für dessen Weisheit heuchelt.

Zwischen 1922 und 1927 war ich an der Entstehung von 240 Bauten beteiligt, die zur Kategorie der teuren Wohnhäuser und der kleineren kommerziellen Gebäude gehörten und alle in den Staaten westlich des Mississippi errichtet wurden. Während dieser Zeit organisierte ich den Bau von fünf regionalen Fabriken und erfand die Maschinerie zur Produktion neuartiger Füllstoffe, die beim Bau der Häuser verwendet wurden. Dabei traf ich auf das Chaos im Baugewerbe und die Welt der Improvisation beim Wohnungsbau.

Nach fünf Jahren erstaunlichen und informativen Ringens in dieser Arena, begleitet von wachsender Ineffizienz, wurden meine Gedanken plötzlich von einem ganz anderen Ereignis auf einen neuen Brennpunkt gelenkt. Uns wurde wieder eine Tochter geboren, und mit ihrer Geburt wurde ebenso plötzlich mein Entschluß geboren, mir eine ganz neue Strategie des Denkens und Handelns zu eigen zu machen. Sie beruhte auf der Annahme, daß bei verantwortungsbewußter Beachtung der bisher vernachlässigten integralen Funktion des industriellen Komplexes und unter der Bedingung, daß die Design-Kompetenz bei der Formulierung und Untersuchung dieses vernachlässigten Problems demonstriert wird, ein solches Unterfangen die spontane und unvorhergesehene Unterstützung der Gesellschaft fände, selbst wenn die gesamte Forschung und Entwicklung ohne jeden öffentlichen oder privaten Kredit und ohne ökonomische Autorisierung unternommen würde.

Meine blinde Verabredung mit dem Prinzipiellen schien für mich die einzige Möglichkeit zu sein, meine Arbeit nach Kräften in den Dienst der Beschleunigung technisch vorteilhafter Gesamtvernetzung zu stellen, um für unser Kind und alle neugeborenen Kinder eine gemeinsame Partizipation an spontaner, antizipatorischer Aneignung ökonomischer und technischer Ordnungsmuster und ihre Anwendung durch Industrie und Gesellschaft zu erreichen; so würde man das erneute Auftreten jener umweltbedingten Gefahren vermeiden, um die sich niemand gekümmert hatte und die für unser erstes Kind tödlich waren. Ich entschloß mich, für den Rest meines Lebens meinen Sinn für Ordnungsmuster durch das teleologische Prinzip auf Design und Prototypentwicklung einzurichten, wodurch die auf den eigentlichen Zweck gerichteten, bisher aber unbeachtet gebliebenen Funktionen des Industrienetzes bestimmt werden, die für die Behebung des Wohnungschaos durch physisch effektive und dauerhafte Technologie notwendig sind. Ich zog daraus den Schluß, auf keinen Fall länger die übliche Zuflucht zu politischen und moralischen Reformen zu nehmen, die in Ermangelung physisch-energetischer Wirksamkeit gegenüber den physischen Unzulänglichkeiten nur zu einer Bemäntelung mit politischen Aktionen friedlicher oder gewaltsamer Art führen.

Mir war klar, daß nur ein transzendentales Modell ingenieursmäßiger Konstruktions- und Entwurfsarbeit beziehungsweise ein technisches Verfahrensmuster zum Erfolg führen könnte, das auf der Grundlage eines dynamischen Welt-Stadt-Planes aufbaut. Es müßte sich dabei um ein Muster der akzelerierenden und antizipierenden Design-Evolution handeln, das sich durch seine ökonomische Überlegenheit gegen die stets harmlosen Design-Revolutionen durchsetzt. Diese entstehen beim Auswechseln alter Materialien gegen neue in der Produktion von Teilen für alte Funktionen, und zwar bei wachsenden Ausgaben im Rahmen wachsender Obsoleszenz des Ganzen, das heißt bei mehr Investitionen in die chemische Verbesserung minderwertiger Funktionen.

Der von mir anvisierte transzendentale Welt-Design-Plan wäre notwendigerweise unpolitisch; er wäre vollkommen unabhängig und bedürfte zur Aufnahme der Studien und zur Einleitung seiner Entwicklung keiner anderen Autorität als der, zu sich selbst zu kommen und von alleine zu beginnen. Er schüfe die Möglichkeit, auf Initiative des Individuums alle geeigneten dokumentierten Kenntnisse, das Wissen über Mensch und Universum zusammenströmen und in die integrierte teleologische Objektivität einfließen zu lassen. Er böte Gelegenheit, der Etablierung einer ganzen neuen Welt-Industrie höchste Aufmerksamkeit zu widmen, die sich ausschließlich mit den unumgänglichen Bedürfnissen des Menschen und der Verwirklichung unabdingbarer Freiheiten befaßt. Eine solche Industrie könnte sehr wohl die wichtigste Phase in der Anwendung und Ausübung von »Industrie« sein, nämlich: die Erstanwendung aller Aspekte des Wissens auf das Design von Geräten und Werkzeugen zur Erhaltung und zum Unterhalt des Regenerationsprozesses »Mensch« innerhalb der erkannten Grenzen, die die ökonomisch realisierbaren Ressourcen setzen.

Unter Industrie verstand ich vom Jahre 1927 bis heute folgendes: die integrierte teleologische Objektivität der gesamten Skala exakter Wissenschaften. Nicht mehr und nicht weniger.

Es würde wesentlich zur Ausführung eines derartig umfassenden Programms gehören, daß durch Design strukturelle und mechanische Komplexe adoptiert werden, deren Hochleistung pro Einheit investierter Ressourcen die Möglichkeit zur effektiven Verteilung der gesamten Ressourcen der Welt zum Nutzen der gesamten Weltbevölkerung schafft, was sich in verstärkten Wellen erhöhter Befriedigungsstandards äußert. Dies könnte nur durch die synergetische - und unter synergetisch ist das nach dem Verhalten der Teile nicht voraussagbare Verhalten des Ganzen zu verstehen - Wirkungsweise herbeigeführt werden, die auf vorbildliche Weise der relativ weitläufigen Kunst des Schiffbaus für die See und den Luftozean eigen ist. Kiele und Spanten, die, für sich genommen, den späteren Belastungsfunktionen nicht entsprechen, erhalten ihre erforderliche Leistungsfähigkeit nur durch Montage in Spannvorrichtungen oder auf den Stapeln, wo die Bauteile stellenweise und zeitweilig in die richtige Lage gebracht werden, bis die komplementären Wechselwirkungen und die verkürzten modularen Versteifungen ganz fertiggestellt sind. Dabei wird das strukturelle Verhaltensmuster der jeweiligen Einzelteile in eine koordinierte Aktion verbundener Vektoren überführt, deren Wechselwirkung einen exponentiell gesteigerten Gesamtnutzen herbeiführt. Schiffe, die eine Gesamtheit von differenzierten und wieder integrierten Funktionen darstellen, die als ein Komplex sinnvoll aufgelöster Arbeitsweisen zusammenwirken, können nach ihrer Fertigstellung in ein ausgleichendes, belastungsverteilendes Medium entlassen werden. Sie gelangen auf diese Weise zu einer Vielzahl von Produktionsbrennpunkten im Rahmen der großen, vorrangigen Umschlags- und Umwälzungs-Getriebe der totalen Welt-Musterung, und sie beeinflussen dabei zugleich die Zunahme des in der Welt vorhandenen Anteils universal verfügbarer Energie, die nur einen Wert darstellt, wenn sie reguliert werden kann, und wird sie reguliert, dann kann sie als ausgesprochener »Vermögenszuwachs « verbucht werden.

Daß an den komprehensiv entstehenden Vorteilen des Industrienetzes der Welt-Design-Evolution auch die Bauwerke für Unterkünfte und die Wohnversorgungsmechanismen beteiligt werden, könnte durch die teleologischen Design-Prozesse des Menschen bewirkt werden, die progressiv dessen Teilnahme am Ordnungsmuster vom Subjektiven zum Objektiven wenden, die also von der unbewußten zur bewußten Aneignung führt. Um den transzendentalen Plan mit den Lektionen der nützlichsten synergetischen und physikalischen Experimente in Übereinstimmung zu

bringen, muß die Beförderung durch Düsenstelzen-Transporter vorgesehen werden; sie wären Schrittmacher und Symbole des progressiven Gewinns innerhalb der regenerativen Neuordnung der Geographie durch den Menschen, während sie gleichzeitig zur Vermehrung der Freiheiten und der zu erwartenden Gewinne beitrügen.

Bei einem so umfassenden transzendentalen dynamischen Design-Komplex sind die Probleme der Subsysteme, die die lokalen Differenzierungen von Design-Funktionen regeln, von nachgeordneter Bedeutung. Sie spielen jedoch eine Rolle, wenn man sich mit der Design-Evolution der mannigfaltigen Energieregler des industriellen Gesamtprozesses befaßt. Das heißt, daß die Geräte und Anlagen für Wohnzwecke wesentlich sind und alle Aufmerksamkeit verdienen; sie sind nur dann subsidiär, wenn es um Prioritäten der Entwicklung im größeren Muster dynamischer Umschlags- und Umwälzungsprozesse geht, die die Evolution der Werkzeuge erzeugenden Werkzeuge kennzeichnen. Diese Werkzeug-Evolution verläuft sprunghaft in vorwärtsdrängenden Weilen, in deren kongruenten Spitzen man historisch die Epochen vollendet wirksamer Integration des gesamten Dienstleistungsnetzes erkennen kann. Die Integration wirkt auf die bewußten Reflexe des Menschen ein und löst beim subjektiven, ökonomischen Menschen periodisch wiederkehrend unscharfe Bilder der objektiven Menschen aus. Aber zwischen solchen Momentaufnahmen verfallen die Menschen wieder darauf, sich auf unverantwortliche Weise mit geringfügigen und lokalen Wechselfällen abzugeben.

Die Wohnanlagen, die zu den subsidiären Systemen gehören und die aus dem komprehensiven Verfahren resultieren, entsprechen elektronischen Röhren, die durch Kontakte an die größeren regenerativen Schaltkreise der elektronischen Kommunikationssysteme angeschlossen werden können. Ein »Haus« wäre vom Standpunkt des komprehensiven Designs ebenso mit dem weltweiten Wohnversorgungs- und Dienstleistungsnetz verbunden wie ein Telefonapparat mit der Energieverarbeitung der Kommunikationssysteme, jenes wäre für das Netz so nebensächlich wie dieser für das Kommunikationssystem, das seinerseits wieder in die größeren Systeme der Industrie eingebettet ist. Die Industrie selber ist subsidiärer Bestandteil des universalen Systems der makro- und mikrokosmischen Evolution.

Technologie und Design der Dymaxion-Projekte von 1927 waren beispielhaft für solche abhängigen Design-Ereignisse, die sich auf den Rahmen der Planung einer neuen Industrie beziehen. Ich habe dieses Konzept in einem Aufsatz dargelegt, der im Mai 1928 veröffentlicht wurde.

1929 arbeitete ich in Chicago mit Design-Studenten zusammen, die begeistert an der experimentellen Überprüfung der ökonomischen Wirkungsweise meiner nicht topographischen und generalisierten Theorien teilnahmen, als schon erkennbare, günstige Resultate zur Weiterarbeit anregten. Sie berichteten mir, daß in Schweden, Frankreich, Holland, Dänemark und in Deutschland am Bauhaus anscheinend eine Revolution des europäischen Designs ausgebrochen sei. Von den Bildern, die sie mir zeigten, konnte man ablesen, daß die europäischen Architekten im Begriff waren, folgerichtig und zwingend ihre Erfahrungen mit den gleichen vitalen Stimuli zu machen, die andauernd durch Mangelerscheinungen und Not in einer paradoxen Umwelt von Hochleistungspotentialen entstehen und die mich ein paar Jahre früher überflutet hatten, als ich in der Wirtschaft groß wurde, inmitten einer industriellen Neulanderoberung, die einige Kapitel neuer Größe an den Küsten des amerikanischen Kontinents eröffnete.

Die Welle industrieller Neulanderoberung auf dem amerikanischen Kontinent hatte sich aus den früheren europäischen und den noch früheren asiatischen Anfängen regeneriert; bei seiner amerikanischen Wiedergeburt wurde das Industriegleichgewicht von den in wachsendem Maße lähmenden sekundären Kreditbremsen nahezu befreit, die den europäischen Industrien durch das Kartellwesen und seine statischen Exploitationspläne mit einfrierender Wirkung angelegt worden waren. Damit sollten natürlich sichere Regeln der Einkommensverteilung perpetuiert werden, obwohl solche Verteilungsmuster inhärent an die vorübergehenden Phasen fundamentaler, universaler und evolutionärer Transformationen gebunden sind.

Die neue Welle kartellfreier Industrialisierung, die Amerikas konkurrenzstarke Wirtschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts begünstigte, war auch eine Strömung, in der ich meine unvergessenen Erfahrungen mit zerbrochenen Maschinenteilen aus Europa machte. Das lenkte mein Augenmerk auf die vielen unausgeschöpften Möglichkeiten zur Verbesserung von Design und Konstruktion der Originalmodelle; diese Möglichkeiten zu nutzen war um so vernünftiger, als sich der Bestand an potentiellen Design-Ressourcen ständig weiterentwickelte und vergrößerte, zumal in dem Teil der Welt, in dem ich das Glück hatte zu leben.

Es war mir auch klar, daß die Welle architektonischer Bewußtwerdung, die in den Jahren 1920 bis 1930 den Blick für wesentliche Design-Möglichkeiten ausdrückte, dadurch in Europa nach dem Ersten Weltkrieg ausgelöst worden war, daß die Europäer aus der klärenden Perspektive eines 3000-Meilen-Abstandes in den Vereinigten Staaten riesige Silos, Lagerhallen und Fabriken sahen, Industriebauten, die architektonisch unvorbelastet und räumlich unbehindert in der weiten amerikanischen Szenerie errichtet und dabei in einzigartiger Weise von allem ökonomisch unwesentlichen ästhetischen Ballast befreit worden waren.

Die Protagonisten des europäischen Stils wiesen selbst auf diese amerikanische Inspiration hin, indem sie ihre Argumente für eine Design-Reform in ihren ursprünglichen Veröffentlichungen mit Bildbeispielen amerikanischer Silos und Fabriken untermauerten; das waren die Quellen, aus denen sie ihre europäischen Eingebungen schöpften.

Darüber hinaus untermauerten sie ihre Argumentation noch mit Bildern der generalisierten Gestaltung in Design-Komplexen, wie sie die nackt funktionalen Aufbauten der See- und Luftschiffe darstellen.

Sie bauten zum Beispiel aneinandergereihte, langgestreckte, freitragende Kommandobrückenflügel, die ein halbes Jahrhundert zuvor für die ersten eisernen Torpedoboote und die späteren Schlachtschiffe entwickelt worden waren (die »Brücke« entstand wesentlich früher aus den Gangaufbauten, die von Schanzdeck zu Schanzdeck führten). Amüsanterweise wurde auch deutlich daß die europäischen Designer der zwanziger Jahre die Design-Paradoxie des amerikanischen Kontinents für einen Augenblick gesehen und verstanden hatten. Sie lag in der Koexistenz zwischen den ästhetisch klaren Silos und Fabriken und dem ästhetisch verworrenen Unsinn der amerikanischen Wohnhäuser und Villen, deren architektonische Verkleidung hypnotisiert und abergläubisch im Schmuck des alten Europa schwelgte.

Es lag auch auf der Hand, daß die allgemein anhaltende Design-Blindheit der amerikanischen Laien den europäischen Designern Gelegenheit gab, in Europa und Amerika ihre von fern getroffene Entscheidung für die attraktive Einfachheit der Industriebauten zu verwerten, die ihnen unbeabsichtigt ihre architektonische Freiheit gebracht hatte. Das war allerdings nicht durch eine bewußte ästhetische Erneuerung geschehen, sondern durch den profitorientierten Verzicht auf ökonomisch überflüssiges Beiwerk an den nichtbewohnten Wirtschaftsbauten. Die europäischen Designer wußten nur zu gut, daß ihre Zufallsentdeckung bald zu einer allgemein bevorzugten Geschmacksrichtung ausgebaut werden konnte, hatten sie sich nicht selber so geschmäcklerisch inspirieren lassen? Der internationale Stil, der auf diese Weise durch die Neuerer vom Bauhaus nach Amerika gebracht wurde, stellte eine Modeerscheinung dar, die ohne die Kenntnis der wissenschaftlichen Grundlagen für strukturelle Mechanik und Chemie auskam. Dabei hatte erst die Steigerung der Leistungsfähigkeit auf diesen Gebieten durch ökonomische Maßnahmen zur Kostensenkung die neue Design-Revolution im Fabrikbau herbeigeführt, die ein Vierteljahrhundert später auf die europäischen Architekten eine so oberflächliche Anziehungskraft ausübte, als ob es sich um eine Formel des funktionalen Stils gehandelt hätte.

Paradoxerweise war die Einführung des internationalen Bauhausstils in Amerika von einer Neubelebung des Werkunterrichts mit seinem manuellen Sensitivitätstraining begleitet, wo doch das Fundamentale der Design-Revolution gerade in der Industrialisierung bestand, also in einer Entwicklung vom Handwerk weg, wo nur noch die Kontrollen

mit dem Hosenboden in den Grenzen sensorischer Sensitivität lagen. Der oberflächliche Aspekt der Industrialisierung hatte den internationalen Stil inspiriert, und ebenso oberflächlich waren die Vereinfachungen, die er vornahm. Er machte Schluß mit den äußeren Verzierungen von gestern und schälte sie ab, um statt dessen formalisierte Neuheiten mit quasi einfacher Form an ihre Stelle zu setzen, wofür die gleichen verborgenen Strukturelemente aus modernen Legierungen herhalten mußten wie zum Tragen der nunmehr ausrangierten Beaux-Arts-Dekorationen. Es war immer noch eine europäische Verkleidung. Die neuen internationalen Formgeber arbeiteten mit »sachlichen Motivwänden« aus großen, superrhythmischen Ziegelassemblagen, die innerhalb eines Verbandes keine eigene Spannungsfestigkeit besaßen, sondern tatsächlich von verborgenen Stahlrahmen zusammengehalten und von Stahlstützen getragen wurden, ohne daß man solche Stützen und Träger hätte sehen können. Mit vielen derartigen Illusionseffekten machte der internationale Stil einen gewaltigen Eindruck auf die Gesellschaft, ganz wie ein Zauberer, der die Kinder fasziniert. Und wie ein Zauberer arbeitete diese neue außen- und innenarchitektonische Mode mit semantischer Irreführung, indem sie dieses Design mit täuschenden Worten als »Spannkonstruktion« oder »vorgehängte Fassade« charakterisierte.

Wie der Taschenspieler bei seinen Tricks die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine Scheinhandlungen lenkt und so die sensorischen Reflexe der Zuschauer ködert, damit die eigentlichen Funktionen im verborgenen bleiben, so wurden - trotz der individuellen Arbeitsintegrität der Künstler selbst - die Architektur des internationalen Stils und die Quasi-Abstraktionen der modernen Kunst von jenen ästhetisch propagiert und protegiert, deren weitergehende Orientierungs- und Dispositionssicherheit durch die wissenschaftlich initiierten transzendentalen Umwandlungen bedroht schien, die der unaufhaltsame Trend der Weltindustrialisierung zur permanent akzelerierenden Veränderung mit sich bringt.

Paradoxerweise förderten die extreme Linke wie die extreme Rechte - ohne grundsätzliche Sympathie für den Künstler-Forscher - den Versuch, die amerikanische Philosophie der evolutionären Akzeleration, die dynamisch-funktional bestimmt war, in eine Sackgasse umzulenken, in der Hoffnung, sie möglicherweise unschädlich zu machen; die extreme Rechte, weil sie hoffte, die Design-Veränderung im Interesse der Verlängerung ihrer hochgezüchteten Einkünfte an der Oberfläche halten zu können, die extreme Linke in der Hoffnung, die industrielle Evolution in Amerika zu bremsen und vielleicht sogar deren Zusammenbruch herbeizuführen als Resultat allgemeiner Unkenntnis der Grundlagen unserer Zeit, die von allerhand Unsinn verschleiert werden.

Die Geschichte zeigt, daß in allen Perioden, in denen unsinnige Moden für das »Bescheidwissen im Hinblick auf nichts« eintreten, möglicherweise der Untergang einer ganzen Gesellschaft ausgelöst werden kann; das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern illustriert das. Eine fundamentale Veränderung im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts vollzog sich mit der Umstellung der Weltwirtschaft von der statischen Norm der klassischen Wissenschaft auf die dynamische, evolutionäre Akzelerationsnorm der physikalischen Erfahrung, die durch die Relativität realistisch neu eingeschätzt wurde. Die gegenwärtige ökonomische Revolution schafft Einkommen aus Kapital, was allgemein attraktiver wird als Einkommen aus Dividenden, und macht aus den Tollkühnen von gestern die Einsichtigen von heute. Das zeigt, daß die negative Strategie aufgegeben und die dynamische Relativität der Werte akzeptiert worden ist. Die Gesellschaft hat jetzt günstige Aussichten auf eine begrüßenswerte Evolution im Fundamental Design, die wiederum Fortschritte in der Welt-Planung der Wirtschaft verspricht.

Inzwischen hat der Einfluß dieses willkürlichen modischen Unsinns die amerikanische Erfolgskategorie der »International Ranch«-Einfamilienhäuser derartig aufgebläht, daß die Preise entsprechend dem Zuwachs an umbautem Raum von 10000 auf 50000 Dollar gestiegen sind. Das hat die emotionale Verwirrung der Bewohner solcher unsinnigen Bauten nicht gerade verringert; sie sind schon verstört genug durch das Paradox der steigenden Kaufkraft eines industriell geförderten Gemeinwesens, das trotz der gewöhnlich anerkannten malthusianischen Versicherungen über das unausbleibliche Versagen der Erfindung »Mensch« in einem angeblich inhärent feindseligen, menschenzerstörenden Universum erfolgreich ist.

Aus der Konfrontation mit dem internationalen Bauhausstil und seinem Einfluß 1928 mußte ich den Schluß ziehen, daß wir in den kommenden Jahrzehnten der Erziehung erst einmal lernen mußten, all die kleinen falschen Sachen zu machen; dann kämen wir vielleicht durch direkte Erfahrung darauf, daß wir in Amerika nur durch eine klare und umfassende Verantwortlichkeit bei der Formulierung unserer Gesamtstrategie unsere für Wachstum sorgende Funktion in der Geschichte des Menschen behalten können.

Wenn wir unser eigenes historisches Schiff nicht schon während eines Prozesses versenken, bei dem wir lernen, wie man nicht mit ihm umgeht, können wir es vielleicht in den Hafen bringen - trotz des hartnäckigen Unsinns, der die auftauchende Kompetenz des Menschen auf Seitenwege der Vergeblichkeit und des Päppelns der eigenen Inferiorität lenkt, womit der potentielle Gewinn für Nichtigkeiten verschleudert wird.

Wenn ich so unverblümt kritisch und unfreundlich über den Internationalen Stil urteile, halte ich mich nicht für unfehlbar. Sicher sind viele der Ansicht, daß sie mehr Löcher in meine überkuppelten Paradiesgärten oder in meine Berggipfel-und-Luftlande-Haus-Boot-Philosophie schießen können als ich in ihre.

Ich habe so unumwunden meine Meinung gesagt, um den Unterschied und den Abstand zwischen den Bauhaus-Konzepten und meinen eigenen zu zeigen. Am einfachsten demonstriert diesen fundamentalen Unterschied die Tatsache, daß über die Bauten von Architekten der internationalen Bauhaus-Schule die Aufstellungen fehlen, die das Verhältnis von investierten Ressourcen zu Einheiten der Leistungsfähigkeit angeben. Veröffentlicht auch nur einer von ihnen, was seine Bauten wiegen, welche Mindestanforderungen im Hinblick auf Windstärken, Überschwemmungshöhen, Erdbeben, Feuer, Pest, Epidemien etc. im Entwurf vorgesehen sind und als was sie sich später herausstellen, wie groß ihr Transportgewicht und -volumen ist und wie viele Arbeitsstunden insgesamt aufgewendet wurden?

Was mich davon überzeugte, daß die Formgebung von Bauhaus International zweitrangig und beschränkt war, beschränkt auf Mustervariationen für Möbel, Stoffe und Nippes wie auf eine Art der äußeren Neudekoration zur Enthüllung der sonst hinter alten Fassaden verborgenen Strukturtatsachen, war der Umstand, daß sich ihr Design bewußt auf die Anwendung von Baustoffen und -teilen beschränkte, die in der althergebrachten Weise in der alten Welt der Baumaterialien hergestellt wurden. Die internationale Bauhaus-Schule benutzte Standardinstallationen und brachte es gerade noch fertig, die Hersteller zur Modifikation der Oberfläche von Wasserhähnen sowie der Farbe, Größe und Anordnung der Kacheln zu überreden. Die internationale Bauhaus-Schule kümmerte sich nie um die Installationen hinter der Wand, sie wagte es nie, sich mit gedruckten Schaltungen und vielfältig gestanzten und gepreßten Leitungen zu befassen. Sie interessierte sich nie für das generelle Problem der sanitären Funktionen, das allem übergeordnet war. Sie ließen sich auf der von den Grundbesitzern besorgten Kanalisation nieder wie die Hennen auf Glaseiern. Sie fragten nicht nach den ökonomischen Bedingungen, die für Forschung, Produktion, Ausrüstung, Versorgungsanlagen, Kraftwerke und Distribution maßgebend sind. Kurz, sie befaßten sich nur mit dem Problem, die Oberfläche von Endprodukten zu modifizieren, wobei diese Endprodukte notwendigerweise Subfunktionen einer technisch veralteten Welt waren. Schließlich wurde Design von Bauhaus International nur als direkte Auftragsarbeit betrieben, und zwar im wesentlichen für die handwerkliche Fertigung von Produkten in begrenzter Auflage, wobei man die Forderung erhob, daß - da ja der Handwerker moderne maschinelle Werkzeuge benutzte (die zum Zwecke der Herstellung von Werkzeugen für die Massenproduktion und nicht von Endprodukten entworfen waren) - das Design modern sein müsse.

Diese direkten Auftragsarbeiten standen im Gegensatz zur Design-Wirksamkeit des »verallgemeinerten Falles«, der ich mich verschrieben hatte. Beim Design für den verallgemeinerten Fall mußte man vom Fehlen eines unmittelbaren Auftrags ausgehen. Das war die Voraussetzung dafür, durch die wissenschaftliche Kompetenz einen Weg zu finden, auf dem man letztlich der Allgemeinheit hinsichtlich wachsender Überlebenschancen und der Zufriedenheit

aller den größten Dienst erweisen konnte. Es war klar, daß man dazu dem Opportunismus abschwören und sich streng an das Programm halten mußte, das von der ganzen Skala der im Labor gewonnenen Daten angezeigt wurde; damit war das Problem der Erhöhung von Standards umrissen und für alle aus der vollständigen historischen und geographischen Auflistung der Ressourcen erkennbar.

Zum verallgemeinerten Fall gehörte nach meiner Ansicht, daß ein Gesamtkonzept erst vorgelegt werden konnte, wenn das umfassende Problem so weit durchgearbeitet war, daß die verfügbaren Ressourcen dem Komplex notwendiger Aufgaben angepaßt werden konnten und die ökonomischen Kriterien von mystischer Zuversicht zu demonstrierbarer Stichhaltigkeit fortgeschritten waren. In diesem Fall aber mußte das Konzept so offensichtlich von allgemeinem Nutzen sein, daß es durch die Haupteingänge der Zivilisation eingeführt werden konnte und mußte, denn für Seitengänge und Hintertüren wäre es zu groß gewesen. Es war klar, daß dieser Zutritt durch den Haupteingang nur über den »schweren Weg« erreicht werden konnte, der sich durch vorbildliche Integrität, universale Toleranz, Erziehung durch Experiment und angemessene (das heißt gründlich integrierte) Arbeitsweise auszeichnet.

Nachdem ich nun alle Wie und Warum meiner primären Design-Umwelt-Einflüsse dargelegt habe, muß ich auch feststellen, daß ich großen Respekt, häufig Bewunderung und manchmal tiefe Zuneigung gegenüber denen empfinde, die ich manchmal heftig kritisiere. Sie waren es vor allen, die ihrem Drang gefolgt sind und die Design-Initiative ergriffen haben. Ich begrüße jede derartige Initiative. Ich halte keinen Mensehen für »schlecht«. Meine eigenen zahlreichen Torheiten haben mich davon überzeugt, daß das Höllenfeuer, das dem bevorsteht, der seinen Bruder einen Toren heißt, eine seelische Höllenqual hier auf Erden ist. Ich bin von der absoluten Integrität der totalen Erfahrung überzeugt und von der angedeuteten Erweiterbarkeit der komprehensiven Integrität, dem erkennbaren Universum, erweiterbar für den Menschen wie immer nur durch seine damit übereinstimmende individuelle Integrität. Ergo bin ich von der Integrität der Unendlichkeit komplementärer Funktionen überzeugt, die im Prinzip identifizierbar sind.

In allen unseren Geschichten gibt es jene einzigartigen Fälle, wo niemand schuldig werden darf und wo jeder von zunehmender Einsicht in die Wirkungsprinzipien der komprehensiven Integrität profitieren kann, einschließlich aller Fehler, die die eigenen Irrtümer aufdecken.

BG02 KONRAD WACHSMANN

MIT MIES IN CHICAGO

Also Chicago! Wachsmann reibt sich die Stirn, als könne er so die Erinnerungen aktivieren. «Es war eine wunderbare Zeit», meint er. «Nicht nur, weil sich mir dort ganz unerwartet die Welt des Forschens und Lebrens eröffnete, sondern auch wegen der menschlichen und kollegialen Beziehungen. Da sind Buckminster Fuller und Frank Lloyd Wright zu nennen, ebenso Charles Eames, mit dem ich bis zum Ende seines Lebens befreundet war. Dann Serge Chermayeff, ein unglaublich kluger und gebildeter Russe, der in England erzogen worden war, Archipenko, Bredendieck natürlich, Kepes und schließlich Peterbans und Hilberseimer. Vor allem aber ist Mies van der Rohe für mich zum Synonym der Chicagoer Jahre geworden.

Der Wiederbegegnung mit Mies verdanke ich die neben Gropius wohl reichste Freundschaft meines Lebens. Vielleicht gehöre ich sogar zu den wenigen, die den eher wortkargen und oft knurrigen Mies wirklich gut kannten. Und genaugenommen ist das allein der exaltierten Frau Farnsworth zu verdanken, der er in Plano das berühmt gewordene Haus gebaut hat.»

Im Licht der Autoscheinwerfer sieht Wachsmanns Gesicht verschmitzt aus. «Da gibt es eine unglaubliche Geschichte, die ich Ihnen unbedingt erzählen muß», meint er und lacht plötzlich laut. «Diese Frau Farnsworth war eine Kanadierin. Sie hatte Musik studiert und wollte unbedingt ein berühmter Violinstar werden. Eines Tages kehrte sie von einer Europatournee zurück und lernte auf dem Schiff einen bekannten Psychologieprofessor kennen. Der redete der Farnsworth ein, daß sie wahrscheinlich nie ein berühmter Star, vielleicht aber eine ausgezeichnete Ärztin werden würde. Von dieser Stunde an hat sie nie wieder eine Geige angerührt, studierte tatsächlich Medizin und konnte in diesem Beruf auch wirklich großes Ansehen erwerben.

Diese Frau, der jedes Gefühl für Nuancen fehlte und die nur zwischen ja und nein entscheiden konnte, erbte plötzlich sechzigtausend Dollar und beschloß, sich ein Haus bauen zu lassen. Wie sie alles ganz oder gar nicht machte, mußte das Haus natürlich von einem der großen Architekten gebaut werden. Also fuhr die Farnsworth nach New York, ging zum Direktor des Museums of Modern Art und ließ sich die Adressen der drei berühmtesten Architekten der Welt geben. Unglücklicherweise wohnte Mies gleich in ihrer Nachbarschaft, und so bekam er den Auftrag.

Mies stürzte sich sofort in die Arbeit und legte der Farnsworth bald die Zeichnungen vor. Die Frau war begeistert und beschloß daß dieser Architekt ihr nicht nur das Haus bauen, sondern es auch mit ihr beziehen sollte. Als er sich hartnäckig weigerte, wurde das Weib zur Furie. Sie verklagte ihn und behauptete, daß er sie betrogen hätte. Natürlich glaubte das niemand.

Völlig niedergeschlagen und ratlos kam Mies mit seinen Sorgen zu mir. Um ihn auf andere Gedanken zu bringen, schlug ich einen Wochenendausflug nach Kanada oder an den Mississippi vor. Und das haben wir auch getan. Mit einem winzigen Köfferchen, drei Flaschen Whisky und einer Kiste Zigarren im Arm stieg er in mein Auto. Aber die Wegzehrung reichte nicht lange, denn wir fuhren nicht nach Kanada und blieben auch nicht nur zwei Tage weg. Unsere Reise dauerte drei Wochen und ging durch ganz Amerika bis an die Westküste. Täglich sind wir fast fünfhundert Meilen gefahren. Ich glaube, wir haben uns auf diesem Ausflug wirklich gut kennengelernt, und es wurde wohl auch der Grundstein für unsere lebenslange Freundschaft.
Es gab auf dieser Fahrt sehr komische Situationen. Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie Mies in Reno schon vor dem Frühstück neunzig Dollar an einen einarmigen Banditen verlor. Natürlich wollte er das Geld zurückgewinnen, dieser Automat war ihm keineswegs eine Warnung. Im Gegenteil, er geriet in ein wildes Spielfieber, und ich glaube, daß er an diesem Tag ein kleines Vermögen verloren hätte, wenn es mir nicht gelungen wäre, ihn endlich aus den Spielsälen wegzulocken.

Vor allem aber bot uns die Reise Gelegenheit, völlig ungestört über die wichtigen Dinge des Lebens zu sprechen. Und leben, das bedeutet für einen Architekten bauen. Mies, fünfzehn Jahre älter, klüger und reifer als ich, akzeptierte mich. Obwohl wir auch divergierende Meinungen hatten, muß ich gestehen, daß mich Mies, der vielleicht letzte wirklich große und bedeutende Baumeister, faszinierte. Seine Ansichten, seine Konzeptionen, seine Lebensart das alles entsprach meinem Level.

Über Mies van der Rohe und seine Architektur ist so gut wie alles gesagt und geschrieben worden. Auch ich habe dazu einiges beigetragen. Mit sensationellen Neuigkeiten können Sie also nicht rechnen.

Einer unserer gemeinsamen Nenner war die Verehrung für Schinkel. Obwohl Mies dann auch von Berlage und Wright beeinflußt wurde, konnte er sich aus dem Schwerkraftfeld Schinkels nie richtig befreien. Am deutlichsten wird das wohl an seinem letzten Werk, der Nationalgalerie in Westberlin. Dabei hatte die Nähe zu Schinkel nie etwas Epigonenhaftes. Im Gegenteil, mit großer Leidenschaft suchte er bis an das Ende seines Lebens nach letzter Klarheit. Dabei überließ er der Konstruktion das Primat. Jede formale Spekulation erfüllte ihn mit Entsetzen. Doesburg, mit dem er regen Gedankenaustausch pflegte bezeichnete ihn als einen anatomischen Architekten. Und das ist wohl die treffendste Charakteristik. Dazu muß gesagt werden, daß Mies der Begriff Architektur stets verdächtig war und er viel lieber von Baukunst sprach, die für ihn nichts anderes als Ordnung, Maß und Klarheit bedeutete.

Obwohl er ungeheuer intensiv lebte, arbeitete er sehr behutsam. Er brauchte die Stille und zog sich meist in seine Wohnung in der Pearson Street zurück, wo er mit Zigarre und Whiskyglas zwischen den fast nackten weißen Wänden, an denen er bis auf ein paar Bilder von Klee keine Dekorationen duldete, hin und her wandelte und nachdachte. Ich habe oft mit ihm gearbeitet, und es war beeindruckend, Mies zwischen den Gärungs- und Reifeprozessen seiner Gedanken zu beobachten. Hatte er den kritischen Punkt erreicht, quoll sein Aschenbecher fast über, und nicht selten war auch eine Flasche geleert. Dann setzte er sich plötzlich, griff zum Stift und brachte seine Überlegungen zu Papier. Nie habe ich erlebt, daß nach diesen langen Denkphasen eine Korrektur des Resultats erforderlich war. Wenn Mies sagte, dieser Stein muß dort liegen, wußte man, daß er dorthin gehörte und ganz unmöglich an eine andere Stelle paßte. Dabei hat er von außen nach innen gebaut und die Funktion eines Gebäudes nie einer Beachtung für würdig befunden. Wenn wir darüber in Streit gerieten, sagte er: Was du nur willst! Ein Bauwerk muß so variabel sein, daß es sich den wechselnden Bedürfnissen und Funktionen anpassen läßt. Es ist für mich wie das Gesicht eines Menschen, das man doch auch dann erkennt, wenn der Mensch andere Gedanken gewonnen hat und sein Zustand plötzlich nicht mehr traurig und zornig, sondern heiter und liebenswürdig ist. Soll er wegen sich verändernder Situationen unentwegt neue Nasen, Augen, Ohren oder einen neuen Mund bekommen?

Der Mensch war für Mies der allgemeingültige, einzig akzeptable Maßstab. Philosophisch standen dabei Laotse und Thomas von Aquino im Hintergrund, die er beide sehr liebte. Sein gleichermaßen kurzes wie anspruchsvolles Leitmotiv hatte er sich allerdings bei Augustinus entlehnt: Das Schöne ist der Glanz des Wahren.
Seine Auffassungen hatten auch sein Vokabular geprägt, und selbst wenn er etwas erklären mußte, zog er den Menschen und sein Antlitz als Vergleich heran. Seine eigene Arbeit erläuterte er meinen Studenten einmal so: Der Stahl ist für mich der Knochen, das Glas aber die flimmernde und leuchtende Haut über dem Skelett!

Mies liebte es, ideenreiche, phantasiebegabte und zugleich kritische Menschen um sich zu versammeln, mit denen er heftig diskutierte. Obwohl er ein ausgesprochener Denkertyp war, interessierten ihn auch alle technischen, vor allem handwerklichen Dinge. Als ehemaliger Steinmetz achtete er jede mit den Händen vollbrachte Leistung und zeigte tiefes Verständnis für die Forderungen und Wünsche der Arbeiter. Seine Hoffnungen auf die Verwirklichung der revolutionären Ziele, für die er einst stritt, hatte er schon in Deutschland begraben. Resigniert verfolgte er den Streit zwischen den Arbeiterparteien. Es war die Zeit, in der mangels eigener Angebote die Revolution mit Destruktion vertauscht worden war.

Zum Eklat kam es schließlich durch einen Artikel in der «Weltbühne». Ausgerechnet Mies, der das Liebknecht-Luxemburg-Denkmal gebaut und engen Kontakt zu Thälmann gehabt hatte, wurde als Büttel der Faschisten beschimpft. Natürlich war er tief betroffen, völlig ratlos konsultierte er Martin Wagner. Der, so erzählte Mies, war für eine harte Zurechtweisung der «Weltbühne», die damals auch Beiträge veröffentlichte, in denen auf unqualifizierte Weise sogar Leute angepöbelt wurden, die dem Blatt und seinem Herausgeber nahestanden. Aber Mies hatte nicht die Absicht, dem abwesenden Ossietzky Schwierigkeiten zu bereiten. Deshalb bat er Max Liebermann um eine Unterredung. Der las den Artikel und brummte sein geliebtes «Zum Kotzen das Ganze».

Schließlich gab er Mies den Rat, diesen Beitrag einfach zu ignorieren. Wenn wir solchen Dreck zur Kenntnis nehmen stellen wir uns damit auf eine Stufe! ermahnte er ihn und sagte: Denken Sie einfach daran, daß man über Sie noch sprechen wird, wenn kein Mensch mehr weiß, daß es diesen Artikel überhaupt gegeben hat! Und so kam es auch. aber letztendlich war es nicht diese Verleumdung, die Mies zu einer Positionskorrektur veranlaßte. Auf irgendeinem Highway erzählte er mir, daß ihn der Stil der Auseinandersetzungen erschreckt habe. Das Einschwören der Kunst und Literatur auf den faden Realismus Shdanowscher Provenienz betrachtete er nur noch als Schlußpunkt.

Mies hat in Amerika selten über seinen politischen Standort in Deutschland gesprochen. Er war enttäuscht von dem was wir alle vor Hitlers Machtergreifung erlebt hatten. Aber bekanntlich kann man sich der Vergangenheit nicht entledigen. Als McCarthys Agenten erfuhren, daß er in Berlin ein Denkmal für Kommunisten gebaut hatte, wurde er natürlich verhört. Mies ließ sich gar nicht erst in die Situation bringen, Ausflüchte gebrauchen zu müssen. Er beantwortete keine Fragen, sondern stellte sie selbst. Und das tat er auch, als ich seine Position zu erkunden suchte. Er fragte: Konnte England die Gründung der Vereinigten Staaten verhindern? Haben Korruption und Gangsterbanden je ernsthaft die Freiheit in den USA gefährdet? Sind die Ideale des Christentums schlecht, weil einige abnorme, gewalttätige und raffgierige Päpste sich ihrer bedienen? Nicht anders ist es mit dem Kommunismus. Darf man die große Hoffnung der Menschheit einfach verteufeln, weil in ihrem Namen auch Unrecht geschehen ist? Die Väter der kommunistischen Idee haben Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Menschlichkeit auf ihre Fahnen geschrieben. Das sind Ziele, für die zu streiten ich immer bereit sein werde. So gesehen bin ich Kommunist. Mit den orthodoxen Parteibürokraten will ich jedoch nichts zu tun haben.

Das allerdings wurde von McCarthys Schnüfflern und anderen Institutionen hartnäckig bezweifelt. Es ist kaum zu begreifen, aber wahr: Das State Department zögerte bis in die Mitte der fünfziger Jahre, ehe es Mies den Auftrag zum Bau des Konsulats in Sao Paulo gab. Und auch das geschah erst, nachdem die Beamten begriffen hatten, daß sie sich mit ihrer Haltung vor aller Welt lächerlich machten.

Obwohl Mies Amerika liebte und stets behauptete, die Staaten seien extra für ihn erfunden, erlebte er mit den Behörden die kuriosesten Dinge. Zum zweifellos makabersten Vorgehen kam es beim Bau des Seagram-Gebäudes in Manhattan, das nach wie vor als Mies' berühmtestes Bauwerk gilt. Ein eifriger Beamter fand plötzlich heraus, daß der Professor aus Chicago weder eine höhere Schule absolviert noch ein Architektendiplom erworben hatte. Nach den geltenden Gesetzen durfte er daher unmöglich bauen. Andererseits wehrte sich die Whiskyfirma natürlich gegen einen Baustop. Auf der Suche nach einer eleganten Lösung kamen die Beamten auf die Idee, daß es für den inzwischen siebzigjährigen, damals wohl prominentesten Architekten der Welt doch sicher kein Problem sein würde, schnell das notwendige Examen abzulegen ... Auch das ist amerikanischer Alltag!

Aber vor solchen Leuten ist man wohl nirgendwo auf der Welt sicher. Mies, der neben dem riesigen Komplex des neuen Illinois Institute of Technology fast ein halbes Hundert Gebäude in den USA und anderen Staaten errichtet, reagierte auf das Ansinnen mit der einzig passenden Geste: Er tippte mit dem Zeigefinger an die Stirn und sprach nie wieder über diese Geschichte.

Die Sache mit dem Seagram-Bau ereignete sich im selben Jahr, in dem er die Lehrtätigkeit am IIT aufgegeben hatte. Damals perfektionierte Mies auch seinen berühmt gewordenen Lebensstil. Nie stand er vor zwei Uhr nachmittags auf, und er begann seinen Arbeitstag mit einer Zigarre und gleich mehreren von ihm selbst gemixten Martinicocktails, die es wirklich in sich hatten. Das muß 1958 gewesen sein, und es blieben ihm noch elf erfolgreiche Jahre. Zuletzt war er durch eine immer schneller fortschreitende Arthritis halb gelähmt und konnte sich nur noch an Krücken bewegen. Mies starb dreiundachtzigjährig, und ich bin noch immer überzeugt, daß er der letzte große deutsche Baumeister war.»

Wachsmann zündet sich eine Zigarette an. Im fahlen Licht der Feuerzeugflamme sieht sein Gesicht abgespannt, erschöpft aus. Doch er bestreitet ganz entschieden, müde zu sein. «Ich war natürlich nicht nach Chicago gekommen, um Mies van der Rohe zu trösten. Chicago gehörte zu den glücklichen Zufällen, die immer wieder verändernd in mein Leben eingegriffen haben. Und so wie viele großartige Dinge in meinem Leben klein angefangen haben, begann auch mein Eintritt in die akademische Welt ziemlich lapidar.

Nachdem Pius und ich die General Panel Corporation verlassen hatten, fuhren meine Frau und ich nach Europa. Wir wollten unsere Überlebenden wiedersehen und ganz einfach Urlaub machen. Aber was wir dort erlebten, war erschreckend und deprimierend. Man traf nur noch Kommunisten, Demokraten und Antifaschisten. Es schien ganz so, als habe Hitler in seinem Dritten Reich kaum Gefolgsleute gehabt. Ein fast bedauernswerter Mann, der allein sechs Millionen Juden umbringen, die KZ bewachen und auch noch Krieg führen mußte. Bis auf drei oder vier Leute sprachen wir mit keinem Menschen, der wirklich bereit war, seine Mitschuld zu bekennen. Entsetzt und angewidert wollte ich schnell wieder in die Staaten zurück. Meine Frau aber hatte beschlossen, in Rom zu bleiben, um dort zu fotografieren. So löste sich ein für mich heikel gewordenes Problem, endgültig und diskret wurde es schließlich von unseren Anwälten geklärt.

Ich war erst zwei oder drei Tage wieder in New York, als mich Serge Chermayeff anrief. Er hatte nach Moholys Tod das Institute of Design in Chicago übernommen. Obwohl er es geschickt leitete, geriet er ebenfalls in finanzielle Schwierigkeiten und sah sich schließlich gezwungen, das Institut anzubinden. Als bestmöglicher Partner erwies sich das Illinois Institute of Technology. Aber das IIT wollte keine reine Kunstschule kaufen, es sollte etwas mit Hand und Fuß dabeisein.

In dieser Situation also rief mich Chermayeff an. Komm nach Chicago, sagte er, wenn auch nur für zwei Monate. Wir bringen dich in einem Hotel unter, damit du gar nicht erst auf die Idee kommst, daß wir dich hier festhalten wollen. Was wir von dir erwarten, ist der Aufbau eines technischen Instituts mit entsprechendem Programm. Wenn es dir gefällt, bleibst du sowieso.

Nie! sagte ich am Telefon und fuhr nach Chicago. Eine Stunde nach dem ersten Gespräch mit Chermayeff war ich engagiert. Er hatte die Absicht, vier Spezialabteilungen auszubauen: Produkt Design, Visual Design, Fotografie und als Aufgabe für mich: Architektur. Dann geschah das Überraschende. Die Arbeit mit den Studenten war so interessant, daß ich sie nie wieder lassen konnte. Auch mein Programm wurde akzeptiert, und die Verbindung des Institute of Design mit dem Illinois Institute of Technology kam tatsächlich zustande. Ende 1949 berief mich Henry Heald, der spätere Präsident der Ford Foundation, als Full Professor an das Institute of Design of the Illinois Institute of Technology. Meine Konzeption für ein Forschungsinstitut war bestätigt worden, so daß ich nicht nur Gründer, sondern zugleich Direktor des Department of Advanced Building Research wurde. Zwei Monate, so hatte ich Chermayeff versichert, bleibe ich, nicht einen Tag länger. Aber der Eintritt in die akademische Welt war vollzogen und veränderte mein ganzes Leben. Hinzu kam, daß ich mit den Bauhäuslern arbeiten konnte. Da waren ihre Erfahrungen zu untersuchen und nach kritischer Sichtung einzubringen. Die Dessauer wurden also meine Kollegen und Partner. Das war mein Anteil an der Geschichte des Bauhauses in Amerika.

Die Arbeit am Institut für Fortgeschrittene Bauforschung eröffnete ganz neue Möglichkeiten. Wir bekamen unglaublich viele Aufträge. Die für mich verlockendste Aufgabe kam von der amerikanischen Regierung und der US Air Force: die Entwicklung jenes Hangars, über den ich in Dresden und Halle gesprochen habe. Bereits das Vorprojekt warf so viele grundsätzliche Fragen auf, daß mir schnell klar wurde ein nicht gerade einfaches Problem angepackt zu haben: Der rechte Winkel war in Frage gestellt, es galt, sich für eine neue Raumkonzeption zu entscheiden. Der Knotenpunkt und das räumliche Dreieck als Schlüssel zur Arbeit mit dreidimensionalen Strukturen eröffneten mir ganz neue Aspekte.»

Wachsmann überlegt einen Augenblick. «Warten Sie», sagt er, «ich habe ja noch die Modellabbildungen, die ich eigentlich mit dem Episkop zeigen wollte.» Im Dunkeln sucht er die Tasche mit den Manuskripten und Vortragsmaterialien. «Können Sie mir Licht machen?» fragt er ungeduldig den Fahrer, der nicht gerade begeistert die Bordbeleuchtung einschaltet. Endlich findet Wachsmann die Blätter. Es sind Illustrationen für einen Zeitschriftenbeitrag, der fast schon ein historisches Dokument ist. Veröffentlicht wurden sie vor einem Vierteljahrhundert in dem Architektenjournal <Werk>. Vorsichtig trennt Wachsmann die Seiten des Sonderdrucks heraus und reicht sie uns kommentarlos.

Wieder sind wir von der optischen Kultur dieser dreidimensionalen Konstruktion begeistert. Obwohl von gewaltigen Ausmaßen, wirkt das Bauwerk leicht, fast schwebend.

Neugierig beobachtet Wachsmann unsere Gesichter. Als er die Seiten wieder einsammelt, sagt er nur: «Das war eine der interessantesten Aufgaben, die ich in der Chicagoer Zeit zu lösen hatte», blättert dann in dem Beitrag und liest sich fest. Plötzlich lächelt er. «Es ist doch interessant, nach so langer Zeit noch einmal die ersten Meinungen über eine Arbeit zu lesen, die heute ein fast vergessenes Kapitel ist. Damals ging man mit meiner Konzeption sehr vorsichtig um und ließ sie mich sogar in Autorenbeiträgen selbst erklären. Es war gerade so, als hätte ich eine neue Sprache entwickelt, die ohne Übersetzungshilfe nicht zu verstehen ist. Und sofort wurde die Frage gestellt: Ja, ist das überhaupt eine Sprache, ist das Architektur?»

Mit dem Stift markiert Wachsmann Textstellen neben den Architekturfotografien von Bob Nickels, Harry Callahan und Aron Siskind und fordert uns auf, die angestrichenen Absätze zu lesen.

«Die Hangarkonstruktion», erzählt er dann, «ist das Ergebnis genauer und intensiver Untersuchungen. Hans Curjel, der Autor dieses Beitrages, hat das erkannt und spricht am Ende von Intuition und Logik. Aber auch er stellte die Frage, ob der Hangar, den er noch vorsichtig als Gebilde bezeichnet, überhaupt zur Architektur zu rechnen sei. Curjel gehörte zu den Leuten, die diese Frage mutig und nachdrücklich mit einem Ja beantworteten. Ich sage mutig, weil führende Architekturkritiker zunächst ganz anderer Meinung waren. Es gab hitzige und lang andauernde Diskussionen und ein ewiges Hin und Her. Plötzlich hieß es, ich hätte mit dem Hangar das Raumgefühl des einundzwanzigsten Jahrhunderts vorweggenommen. Zu meiner Verwunderung wurde ich dann auch von den schärfsten Kritikern als kühner Prophet der Zukunftskultur gefeiert», sagt er und amüsiert sich darüber.

Noch einmal blättert Wachsmann in dem Sonderdruck und läßt uns die Meinung der Autoren hören: «Wir glauben, daß mit der Verwirklichung der dreidimensionalen Strukturen ein Gebiet des Bauens aufgeschlossen wird, das für die Zukunft für Bauten jeder Art, ob großen oder kleinen Maßstabes, von großer Bedeutung ist. Der unerschöpfliche Raum und Bauvolumen schaffende Trieb des Menschen findet an ihnen zwei entscheidende Dinge: logisches Baudenken, das den Drang des Geistes nach Klarheit befriedigt und ihm jene innere Sicherheit verleiht, die er den Fährnissen des Phänomens Leben gegenüber benötigt, um bestehen zu können; Möglichkeiten freier schöpferischer Gestaltung andererseits, da ihm die dreidimensionalen Strukturen eine unendliche Zahl möglicher Gestaltelemente zur Verfügung stellt, die in der einfachen und höheren Geometrie verankert sind. Die architektonische Imagination ist von den Einschränkungen befreit, die ihr die Vorherrschaft der koordinativen, auf dem rechten

Winkel beruhenden Strukturen auferlegen. Sie kann sich frei auswirken und in Gebiete neuer Balancen, Raumfolgen und Raumdurchdringungen, neuer Spannungen vorstoßen, von denen sich der gestaltende wie der außerhalb des Gestaltungsprozesses lebende Mensch angezogen fühlt. Zugleich entsteht vor den Augen des Menschen ein neues Formenvokabular, mit Einzelgebilden verbindlicher Bedeutung und gruppenweiser Zusammenfassung, das dem inneren Vokabular des Menschen unserer Zeit und, wie wir glauben, einer längeren kommenden Periode entspricht.

Ein Blick auf Gebiete künstlerischer Gestaltung in unserer Zeit zeigt auffallende Analogien. In der neuesten Malerei tritt deutlich die Tendenz nach neuen Strukturen mit Überlagerungen, Gitterprinzipien, Bündeln in Erscheinung, denen sich neue dimensionale Beziehungen entwickeln. Ähnliches ist in der Skulptur festzustellen, in der die reine Abstraktion zur Struktur und die Struktur ihrerseits zu einem formalen Alphabet drängt. Die Vorgänge im musikalischen Feld, wo auf die neuen Strukturen Arnold Schönbergs und Anton von Weberos von der Seite der Technik her sich das Gebiet des elektronisch erzeugten tönenden Materials erschlossen hat, lassen analoge Entwicklungsrichtungen erkennen, »Zufrieden verstaut Wachsmann das «Werk»-Exemplar.« 1952 haben Mies und ich für unsere Studenten ein Spezialseminar eingerichtet, um die Anwendungsmöglichkeiten meines Konstruktionssystems zu untersuchen. Wir kamen dabei zu interessanten Ergebnissen, und es gibt aus dieser Zeit einige hervorragende Studentenarbeiten, in denen das Hangarprinzip aufgegriffen wurde. Mies hat die Untersuchungen dann allein fortgeführt, und einige Resultate sind zum Beispiel im Entwurf für das Coliseum in Chicago verarbeitet. Noch heute finden sich jedoch immer wieder Kritiker, die mit Argumenten aufwarten, die mir in unserer technologisch fortgeschrittenen Zeit geradezu anachronistisch vorkommen. Sie erklären nämlich, daß die Toleranzgenauigkeit, die solche Bauwerke nun einmal erfordern; viel zu extrem sei, daß solche Präzision ökonomisch nicht vertreten werden könnte. Rentabler erscheinen diesen Leuten offenbar die Müllplätze, die immer noch kühn als Baustellen bezeichnet werden.»

Der Tatra schwenkt auf den Berliner Ring ein. Im Lichtkegel der Scheinwerfer taucht ein Vorwegweiser auf «Ferch», liest Wachsmann, als wir an der blauen Tafel vorbeihuschen. «Dort bin ich mit Einstein spazierengegangen. Eigentlich müßten wir nun gleich an Caputh vorbeifahren», sagt er und sucht die Landschaft nach vertrauten Bildern ab. «Schade», meint er, «ich ahne mehr, als ich sehe.» Zurück also nach Chicago. Der Professor überlegt einen Augenblick. «Darüber könnten wir noch tagelang reden», sagt er schließlich. «Allein die Stadt wäre ein Gespräch wert. Aber bleiben wir bei der Arbeit. Durch die Verbindung des Institute of Design mit dem Illinois Institute of Technology war mir ein fast unbegrenztes Arbeitsgebiet eingeräumt. So konnte ich mich tatsächlich mit jedem Problem beschäftigen, das ernsthaftes Interesse verdiente.

In die Chicagoer Zeit gehören auch zwei der sicher entscheidendsten Erkenntnisse meines Lebens: Ich entdeckte die Bedeutung der Teamarbeit und begriff zugleich, daß man den Persönlichkeitskult rigoros bekämpfen muß. Aus dieser Überzeugung und belehrt auch durch den lähmenden akademischen Alltagsbetrieb, der Kreativität mehr hemmt als fördert, entwickelte ich Gruppenstudienprogramme. Neben der neuen wissenschaftlichen Arbeitsmethode stellten sie zugleich den Versuch dar, der immer brisanter und explosiver werdenden Erziehungsproblematik, vor die sich inzwischen die ganze Welt gestellt sieht, eine Alternative zu bieten. Und damit war ein Weg beschritten, der mich mit meinem Generalthema, der Industrialisierung des Bauen, an Universitäten und Architekturschulen fast aller Kontinente führte.»

BG03 BENOÎT MANDELBROT

SCHÖNHEIT UND RAUHEIT

Fast alle normalen Muster der Natur sind rau. Sie besitzen äußerst irreguläre und fragmentierte Merkmale nicht nur weit komplizierter als die wunderbare antike Geometrie Euklids; sie sind zumeist von einer ungeheuer viel größeren Komplexität. Für Jahrhunderte war die bloße Vorstellung, Rauheit zu messen, ein müßiger Traum. Dies ist einer der Träume, denen ich mein ganzes Leben als Wissenschaftler gewidmet habe.

Ich möchte mich vorstellen: Als eine Art Krieger der Wissenschaft und als mittlerweile alter Mann habe ich eine Menge geschrieben, dabei aber nie ein verlässliches Publikum erworben. Erlauben Sie mir also, Ihnen in diesen Erinnerungen mitzuteilen, wer ich bin und wie ich dazu kam, so viele Jahre an der in der Tat ersten Theorie der Rauheit zu arbeiten, und wie ich schließlich damit belohnt wurde, dass sie sich zusehends mehr in eine Theorie der Schönheit verwandelte.

Der Mathematiker Henri Poincare (1845 - 1912) hat festgestellt, dass man manche Fragen vorsätzlich stellt, während andere »natürlich« sind und sich von selbst ergeben. Mein Leben war angefüllt mit solchen Fragen: Welche Gestalt hat ein Berg, eine Küstenlinie, ein Fluss oder die Teilungslinie einer Wasserscheide? Welche Form hat eine Wolke, eine Flamme oder eine Schmelze? Welche Dichte hat die Verteilung von Galaxien im Universum? Wie lässt sich die Volatilität von Preisen darstellen (und zwar so, dass man danach handeln kann), die auf Finanzmärkten genannt werden? Wie kann man das jeweilige Vokabular zweier Schriftsteller vergleichen und messen? Zahlen messen Fläche und Länge. Könnte es möglich sein, mithilfe irgendeiner anderen Zahl die »Gesamtrauheit« rostigen Eisens oder zerbrochener Steine, von Metallstücken oder zerbrochenem Glas zu messen? Oder die Komplexität eines Musikstücks oder von abstrakter Kunst? Kann die Geometrie liefern, was die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes zu versprechen schien - getreue Messungen, und das nicht nur von bestellten Feldern entlang des Nils, sondern auch von brachliegender Erde?

Diese und ein Wust weiterer Fragen sind über eine Vielfalt von Wissenschaftsgebieten verstreut und erst seit Kurzem behandelt worden - durch mich. Als Heranwachsender begann ich während des Zweiten Weltkriegs eine zentrale Errungenschaft des Mathematikers und Astronomen Johannes Kepler (1571 - 1630) zu bewundern. Vor langer Zeit führte er die Ellipsen griechischer Geometer der Antike mit einem Fehler griechischer Astronomen zusammen, um die wahre Bewegung der Planeten verstehen zu können. Diese Astronomen hatten geglaubt, in der Bewegung der Planeten gebe es beständige »Anomalien«. Kepler nutzte sein Wissen auf zwei Gebieten - Mathematik und Astronomie - und berechnete, dass bei dieser Planetenbewegung keine Anomalie im Spiel war. Es handelte sich vielmehr um eine elliptische Umlaufbahn. Mein Kindheitstraum war, etwas in dieser Art zu entdecken.

Eine höchst unpraktische Aussicht! Sie führte nicht zu einer Karriere in einem ordentlichen Beruf und lieferte auch keine Möglichkeit, im Leben zu glänzen - eine Perspektive, die mein Onkel Szolem, ein herausragender Mathematiker, wiederholt als vollkommen kindisch bezeichnete. Doch irgendwie gestattete mir das Schicksal, mein Leben mit der Verwirklichung dieses Traums zu verbringen. Durch außerordentlich großes Glück und ein langes, schmerzlich kompliziertes Berufsleben wurde er schließlich erfüllt.

Am Ende lässt sich die Hauptrichtung meiner lebenslangen Arbeit festhalten. In meiner an Kepler orientierten Suche sah ich mich vielen Herausforderungen gegenüber. Die gute Nachricht lautet, dass ich Erfolg hatte. Die schlechte, vielleicht aber auch die zusätzliche gute Nachricht lautet, dass mein »Erfolg« eine Menge neuer und anderer Probleme aufwarf. Zudem waren meine Beiträge auf scheinbar nicht miteinander verbundenen Gebieten in Wahrheit eng verwandt und führten schließlich zu einer Theorie der Rauheit - eine Herausforderung, die sich bis in die Antike

zurückverfolgen lässt. Der griechische Philosoph Platon hat dieses Problem fast zweieinhalb Jahrtausende vor uns umrissen, doch niemand wusste, wie es gelöst werden könnte. Sollte also ich der erste Mensch sein, dem dies gelänge?

Einer meiner Bekannten war der mächtige Dekan einer bedeutenden Universität. Als wir uns eines Tages auf einem belebten Flur über den Weg liefen, blieb er stehen und sagte mir etwas, das ich nie mehr vergaß: »Sie machen das sehr gut, aber Sie schlagen einen einsamen und schwierigen Weg ein. Ständig eilen Sie von einem Gebiet zum nächsten, führen ein unstetes Leben und kommen nie zur Ruhe, um sich an dem zu erfreuen, was Sie erreicht haben. Ein rollender Stein setzt kein Moos an. Hinter Ihrem Rücken hält man Sie für vollkommen verrückt. Das glaube ich überhaupt nicht, und Sie müssen das fortsetzen, was Sie machen. Die ernsteste geistige Krankheit eines denkenden Menschen ist, nicht zu wissen, wer er ist. An diesem Problem leiden Sie niemals. Sie müssen sich nie neu erfinden, um sich geänderten Umständen anzupassen; Sie gehen einfach voran. In dieser Hinsicht sind Sie der Vernünftigste von uns allen.«

Gelassen erwiderte ich, ich würde keineswegs von einem Gebiet zum anderen eilen, sondern vielmehr an einer Theorie der Rauheit arbeiten. Ich war nicht der Mann mit dem großen Hammer, für den jedes Problem wie ein Nagel aussieht. Hatte er mir ein Kompliment machen oder mir nur Mut machen wollen? Ich kam bald dahinter: Er hatte mich für eine wichtige Auszeichnung vorgesehen.

Ist es mit geistiger Gesundheit vereinbar, wenn man von kaum gezügelter Rastlosigkeit besessen ist? In Dantes *Göttlicher Komödie* werden die zu ewiger Suche verdammten Verstorbenen in die tiefste Hölle des Infernos gestoßen. Für mich dagegen führte eine ewige Suche quer durch zahllose Gebiete der Wissenschaft ohne erkennbare Verknüpfung dann doch in der Summe zu einem glücklichen Leben. Möglicherweise ein rollender Stein, aber nicht teilnahmslos. Überaktiv und aus eigenem Antrieb handelnd, liebte ich es weiterzuziehen; ich hielt inne, um in Laienklöstern aller Art zuzuhören und zu predigen - manche waren glanzvoll und stolz, andere verlassen und abgelegen.

Im Alter von 20 Jahren war ich einer von 20 Auserwählten, die an der exklusivsten Universität Frankreichs zugelassen wurden, der École Normale Supérieure. Als ich mit 80 in Ruhestand ging, war ich Inhaber der Sterling-Professur an der mathematischen Fakultät von Yale - und zählte damit zu den etwa 20 Personen im höchsten Rang der Universität. Die Bedingungen, unter denen ich ins »aktive Leben« eintrat, waren letztlich ebenso exklusiv und unumstritten wie die, unter denen ich es verließ. Und unterwegs habe ich durchaus einiges an »Moos« angesetzt.

Nach meinem 35. Lebensjahr - einem Wendepunkt ist mein Leben in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich, aber fruchtbar verlaufen. Das erinnert mich an das Märchen, in dem der Held an einer unerwarteten Stelle einen kleinen Faden entdeckt, immer heftiger daran zieht und eine Vielfalt unglaublicher Wunder enthüllt ... alle vollkommen unerwartet. Meine Wunder, eines ums andere betrachtet, gehörten zu weit voneinander entfernten Wissensgebieten. Jedes von ihnen konnte mit großem Gewinn einzeln bearbeitet werden, wie ich das am Anfang meiner Laufbahn gemacht habe. Später entwickelte ich eine breitere Perspektive, wofür ich angemessen belohnt wurde. All diese verschiedenen Gebiete waren am einfachsten zu studieren, wenn man sie als »Erbsen in einer Schote« begriff oder wie Perlen jeder Größe aus einer sehr langen Halskette.

Sehen diese Gebiete so aus, als wären sie weit voneinander entfernt? Spaltete ich meine Anstrengungen in selbstzerstörerischer Weise auf? Schon möglich. Doch mit strenger und bewusster Selbstkontrolle blieb meine Aufmerksamkeit auf jene Formen konzentriert, die gemeinhin keinen Namen hatten und doch dringend einen benötigten. Indem ich diese separaten Gebiete zusammenführte, gelangte ich Schritt für Schritt in die unerwartete, seltene und gefährlich exponierte Lage, dass ich ein neues Gebiet erschloss und damit das Recht erhielt, es zu benennen. Ich gab ihm den Namen fraktale Geometrie.

Jede wichtige Facette der fraktalen Geometrie leidet an einem Dilemma, das Physiker zu Anfang des 20. Jahrhunderts als »Katastrophe« bezeichneten. Die Theorien jener Zeit sagten für die von bestimmten Objekten abgestrahlte Energie einen unendlich großen Wert voraus. In Wirklichkeit war das nicht der Fall - es musste also etwas preisgegeben werden! Es war die Quantenmechanik, die dieses Dilemma auflöste - eine der großen Revolutionen des 20. Jahrhunderts und Grundlage eines großen Teils der modernen Technologien einschließlich Computer, Laser und Satelliten.

Was all meine »Erbsen« unter einen Hut brachte, war das entgegengesetzte Ende desselben Dilemmas. Viele der Wissenschaftsbereiche, mit denen ich mich befasste, gruppierten sich um Größen, denen man wohldefinierte finite Werte unterstellte etwa die Längen von Küstenlinien. Doch diese finiten Werte ließen sich nicht eindeutig bestimmen. Misst man die Länge einer Küstenlinie mit kleineren Maßstäben, entdeckt man kleinere Merkmale, was wiederum zu größeren Messungen führt. Dass ich diese Gebiete untersuchte, war auf die Einsicht zurückzuführen, dass man diesen entscheidenden Größen infinite Werte erlauben musste.

Wie kam es zu alledem? Mein Onkel Szolem und ich sind beide in Warschau geboren. Wir hatten beide ein gutes Auge und wurden bald als Mathematiker anerkannt. Doch die übertrieben aufregenden Zeiten, die der Fluch seiner und später meiner Adoleszenz waren, trugen dazu bei, uns zu jeweils unterschiedlichen Persönlichkeiten zu formen. Er fand Erfüllung als eng fokussierter Insider des Establishments, während ich mich zu einem schwer fassbaren Einzelgänger entwickelte.

Der Onkel erlebte den Ersten Weltkrieg als Heranwachsender; er durchstreifte ein Russland, das von der Agonie der Revolution und des Bürgerkriegs erschüttert war. Früh wurde er in einen wohldefinierten und nicht visuell dominierten Bereich eingeführt - die klassische mathematische Analysis, wie sie wesentlich in Frankreich entwickelt worden war. Er verfiel ihr in lebenslanger leidenschaftlicher Liebe und gelangte bis an ihren Grund. Bald schon gab man ihm seine akademische Fackel in die Hand, und er trug sie brennend durch gute wie durch schlechte Zeiten.

Ich erlebte den Zweiten Weltkrieg als Heranwachsender und fand Zuflucht im abgelegenen, verarmten Hochland Frankreichs. Anhand von überholten Mathematikbüchern voller Illustrationen wurde ich dort in eine von Bildern dominierte Welt eingeführt. Nach dem Krieg, als ich in die École Normale Supérieure aufgenommen worden war, wurde mir klar, dass eine von den Mysterien der realen Welt abgeschnittene Mathematik nichts für mich war, also nahm ich einen anderen Weg.

Ein halbes Jahrhundert vor meiner Geburt behauptete Georg Cantor (1845-1918), das Wesen der Mathematik liege in ihrer Freiheit. Seine Kollegen schickten sich an, ein Bündel von Formen zu erfinden - das dachten sie zumindest - die sie als »monströs« oder »pathologisch« bezeichneten. Ihre Studien drängten die Mathematik mit Absicht zu einer Flucht vor der Natur. Mithilfe von Computern zeichnete ich diese Formen und verkehrte den ursprünglichen Vorsatz in sein Gegenteil. Ich erfand noch viel mehr davon und erkannte einige als Werkzeuge, die vielleicht dazu beitragen konnten, eine Menge oft alter, konkreter Probleme zu lösen - »Fragen, die einst für Poeten und Kinder reserviert waren«.

Inmitten reinster Mathematik führte mich mein ungeniertes Spiel mit aufgegebenen »Pathologien« zu einer Reihe entlegener Entdeckungen. Eine als Mandelbrot-Menge bekannt gewordene, äußerst komplexe Gestalt ist als das komplexeste Objekt der Mathematik bezeichnet worden. Ich war der Erste, der Stapel von Bildern untersuchte und daraus viele abstrakte Vermutungen ableitete, die sich als extrem schwierig erwiesen, eine Menge harter Arbeit auslösten und viel Belohnung mit sich brachten.

Innerhalb der Naturwissenschaften war ich einer der Ersten, der vertraute Formen wie Berge, Küstenlinien, Wolken, turbulente Strömungen, Galaxienhaufen, Bäume, das Wetter und zahllose andere Phänomene untersuchte.

Was die Untersuchung menschlicher Tätigkeiten angeht, begann ich mit einer Kuriosität - einem Gesetz, das sich mit Worthäufigkeiten befasst. Den Höhepunkt erreichte ich mit dem »Fehlverhalten«, das in den Variationen spekulativer Märkte auftritt. Und auch zur Untersuchung der visuellen Kunst steuerte ich eine Kleinigkeit bei.

Aber wo gehöre ich nun *tatsächlich* hin? Ich vermeide das Wort »Überall«, weil es nur allzu leicht als »nirgendwo« verstanden werden kann. Stattdessen bezeichne ich mich, wenn jemand unbedingt auf einer Aussage besteht, als Fraktalisten. Eine Herausforderung, der ich mich immer wieder gegenübersah - und die ich nie ganz zu bewältigen verstand -, bestand darin, den Teilen wie dem Ganzen gerecht zu werden. In diesen Erinnerungen bemühe ich mich nach Kräften darum.

Alles in allem ist die schlichte altmodische Rauheit in Wissenschaft und Kunst kein Niemandsland mehr. Ich lieferte eine Theorie und zeigte, dass mittlerweile eine erstaunliche Anzahl und Vielfalt von Fragen mit starken neuen Werkzeugen angegangen werden kann. Sie stellen die herkömmliche Sicht der Natur infrage, die der Standardgeometrie zu eigen ist, sie betrachtet raue Formen als formlos. Wie es aussieht, habe ich als Reaktion auf jenen alten Hinweis Platons die Reichweite der rationalen Wissenschaft auf eine weitere grundlegende Empfindung des Menschen ausgedehnt - eine, die für so lange Zeit nicht gebändigt worden war.

Im Verlauf eines Lebens, das weit mehr Unterbrechungen ausgesetzt war, als mir lieb gewesen wäre, haben IBM Research für 35 Jahre und dann viele Jahre lang Yale eine Grundlage für Stabilität bereitgestellt. Zudem habe ich lange genug gelebt, um meine Arbeit in großartigerer Weise gewürdigt zu sehen, als ich mir je hätte vorstellen können.

Mein Berufsleben wäre vielleicht etwas einfacher verlaufen, wenn ich diese Erinnerungen früher geschrieben hätte. Doch die Verzögerung hat sich als fruchtbar erwiesen. Dadurch wurden manche weniger wichtige Details ausradiert, und mein Lebenslauf ist klarer geworden - sogar für mich.

In diesen Erinnerungen sind wörtliche Zitate kursiv gesetzt. Gespräche, die ich wiedergebe, sind durch An- und Abführungszeichen gekennzeichnet. Es gibt keine Fußnoten und nur sehr wenige Quellenverweise.

BG04 ALDO ROSSI
WISSENSCHAFTLICHE SELBSTBIOGRAPHIE

In der Zeichnung *Altre conversazioni* von 1978 erscheint die architektonische Ordnung wie von Pylonen, Strassen und Brücken getragen. Natürlich entgeht hier die Bedeutung der «anderen Unterhaltungen» dem öffentlichen Aspekt, auch wenn er wie auf die Felsblöcke eines hypothetischen Damms eingemeisselt scheint.

Ich sehe, wie der Verweis auf die Stadt noch immer eine Lesart meiner Architektur, gewiss aber der Architektur im allgemeinen suggeriert. Und dennoch glaube ich, so etwas wie eine hervorragende Voraussetzung des Sehens und Beobachtens zu haben. Mein Standpunkt ist eher derjenige des Ingenieurs als des Psychologen oder Geographen. Ich erfasse die Struktur gerne in ihren grossen Zügen und überlege dann, wie sich diese Linien kreuzen könnten. Es ist nicht anders als im Leben und in den Beziehungen; der Kern einer Sache ist ziemlich einfach. Je einfacher er ist, um so mehr ist er dazu bestimmt, mit den Ereignissen zusammenzutreffen, die er selbst hervorbringt. Dazu fällt mir ein Satz Hemingways ein, den ich erschreckend, aber faszinierend finde: «All truly wicked things are born from an innocent moment.» Ich will diesen Satz nicht kommentieren, und es mag ihm auch der Mangel aller schönen Sätze anhaften. Es kommt mir hier einzig darauf an, diesen Kern zu kennen, um zu wissen, inwiefern ihm seine Entwicklungen eigen oder aber induziert sind: Entstellungen, Einbrüche, Veränderungen.

Schon als Kind war ich von diesen zentralen Tatsachen angezogen, die mir auch die Nebenpersonen einer Handlung zu erklären schienen; ebenso die Art und Weise, wie die Körper und Stoffe auf ihre eigene Entwicklung reagieren. Es gibt in der Architektur, zum Beispiel der Kolonialarchitektur, etwas Analoges, und dies ist einer der Gründe, weshalb mich auch Brasilien tief beeindruckt hat: die sichtbare Veränderung der Menschen und der Dinge durch ihren primären Kern. Mich hat ebenso eine Kirche in Buro Prieto gefesselt, in der der Altar sehr deutlich zum Ausdruck brachte, dass er weniger Hintergrund als vielmehr Fassade ist. In Wirklichkeit handelt es sich ja um eine von hinten her begehbare Fassade. Mit anderen Worten: Der Altar bestand aus eigentlichen Bühnen unterschiedlicher Höhe, was auch verschiedene Zugänge zur Kirche voraussetzte.

Ich kann mir die historischen und soziologischen Beobachtungen zu diesem Phänomen vorstellen, doch was für mich neben dieser typologischen Erfindung selbst entscheidend war, ist die Entstellung des zentralen Kerns, ja des Schemas der Kirche.

Dieses Interesse hatte mich in der frühesten Jugend dazu getrieben, Fragen der Biologie und der Chemie nachzugehen, weil ich mir überlegte, dass Geist und Körper des Menschen sehr stark mit seiner Phantasie verbunden sind. Noch heute bin ich mehr an Büchern der Medizin als an solchen der Psychologie, namentlich der literarischen Psychologie interessiert, wie sie in den letzten Jahren in Mode gekommen ist. Auch die Erklärung der Krankheit durch psychologische Umstände schien mir stets eine falsche Richtung; der Verlauf einer Krankheit hängt von Abwehr und Widerstand des Stoffes ab, der sowohl seine ursprüngliche Natur wie auch seine Geschichte oder die Mechanik seiner Geschichte zu berücksichtigen hat.

So haben mich in den letzten Jahren vor allem Bücher zur Immunologie beschäftigt. Ivan Roitts Definition in "Essential immunology" beeindruckte mich stark: «Gedächtnis, Spezifität und das Erkennen des «Nicht-Selbst» stehen im Mittelpunkt der Immunologie.» Diese Definition erschien mir die klarste Voraussetzung und Erklärung der Wirklichkeit. Es gibt das Besondere nicht ohne Erinnerung, und es gibt keine Erinnerung, die nicht aus einem besonderen Augenblick geboren wäre; nur diese Verbindung erlaubt das Erkennen der eigenen Individualität und dem Gegenteil (self and non-self).

Für einige Jahre schien mir dies alle meine Fragen zu beantworten und mein Interesse für die Dinge und wohl auch für die Architektur zu befriedigen. Die Erinnerung konstruierte sich über das eigene Besondere, und was sich daraus konstruierte, vermochte, geschützt oder nicht, die fremden Strukturen zu erkennen. Dies war der Bezug des Menschen zur Stadt, zur Konstruktion seines Mikroklimas, zur eigenen Besonderheit.

Auch wenn ich heute mehr mit den Dingen befasst bin, habe ich schon lange abgestossen, was mir fremd war: Was mich bewegt, ist vielleicht allein das, was Stendhal die Suche nach dem Glück genannt hat. Und diese erfüllt sich bezogen auf einen Ort, der nicht der Ort des Möglichen, sondern der Ort des Ereignisses ist.

So fahre ich fort, die Dinge zu beobachten, ihre Fixierung ist die Entwicklung einer individuellen Fähigkeit und gestattet es mir, zu neuen Ergebnissen zu gelangen.

Welche Ergebnisse? In den beiden Wettbewerben für das Regierungsgebäude der Region Triest von 1974 und für das Studentenhaus ebenfalls in Triest aus demselben Jahr kamen viele, der Stadt fremde Motive sozusagen im Körper von Triest zusammen. Ich könnte von meinen Beziehungen zu Städten wie von solchen zu Personen sprechen, doch in gewissem Sinne sind die ersten reicher, weil sie auch die Personen umfassen.

Gewiss trifft dies zu, wenn sich in einer Stadt etwas ereignet hat. Die Menschen halten inne für eine Erinnerung, die sich zum Symbol steigert. Vor dem gegenwärtigen Touristenboom waren es die vergilbten Fotos von den Hochzeitsreisen, meistens war es Venedig, die die Kredenzen in Küche und Salon schmückten. Diese Verwicklungen von persönlicher und öffentlicher Geschichte erschienen mir stets voller Bedeutungen. Heute beliebt man Bände mit diesen Fotos zu sammeln, doch verlieren diese häufig ihren Wert, wenn sie uns als jene konfektionierten Produkte der Verlagsindustrie vorgesetzt werden, die wir verachten.

Mindestens zehn Jahre nach einem meiner intensivsten Lebensabschnitte, während dem ich häufig in Triest war, folgte nun der Entwurf für das Studentenwohnhaus. Die frühere Periode war wie eine alte Fotografie, doch inzwischen war sie gewachsen wie ein Gefühl, das viele Dinge zusammenbrachte. Zwischen dem Studentenwohnhaus in Triest und demjenigen in Chieti liegen zwei Jahre; das letztere stammt von 1976, und bei allen Unterschieden der Ergebnisse bestehen Analogien, die mit der Erfahrung verbunden sind.

Zum Studium des Triestiner Hauses waren wir zum alten psychiatrischen Spital hinaufgefahren, das damals bereits offen geführt wurde und das an das Wettbewerbsgelände angrenzte. Die Begegnung mit dieser nun frei organisierten Gemeinschaft war für mich etwas Einzigartiges und viel interessanter als die sogenannte «Geländebesichtigung». Für das Werk einer authentischen Befreiung dieser Orte alter Gewaltanwendung empfinde ich grossen Respekt, ja sogar ernsthafte Anteilnahme.

Die Gewaltanwendung im geistigen Bereich ist mir stets schlimmer vorgekommen als die körperliche, auch wenn die beiden Aspekte, wie wir wissen, häufig Hand in Hand gehen. Jedenfalls erinnere ich mich seit der Begegnung mit diesen Personen sehr gut an das anfängliche gegenseitige Unbehagen, eine keineswegs angenehme, vielleicht auch von Furcht geprägte Situation. Sofort wurde uns jedoch bewusst, und besser könnten es auch die zahlreichen Bücher nicht nachweisen, dass diese Furcht lediglich das Leben zweier verschiedener Verhaltensweisen beinhaltete, die sich einander schnell annähern. Ich glaube, nicht zu sehr von meiner Architektur und vom Werk abzuschweifen, von dem ich gerade spreche.

Auch um die Architektur verstehen zu können, müssen wir über dieses Verhalten, diese Art von Erziehung und über dieses Konvolut von Fragen, das ich als Stil bezeichnen möchte, hinauskommen ich meine dabei nicht eigentlich den architektonischen Stil im technischen Sinn (korinthisch oder dorisch), sondern die Präsenz, die die bedeutenden

Gebäude auf uns und die Geschichte auszuüben in der Lage sind so wie sich viele wundern, dass ich von einigen Werken Gaudis angezogen bin, wie etwa vom Parque Güell, von dem ich schon gesprochen habe, während mich Werke, die mir scheinbar viel näher stehen, nicht interessieren. Dies zeigt sich vielleicht im Entwurf für Chieti klarer.

Im Gespräch also mit den Personen der früheren Anstalt verschmolz das Projekt für das Studentenhaus mit diesem Stadtentwurf, der zum grossen Teil «in die Luft hinaus» geplant war, bei dem also die jugendlichen Studenten und die ehemaligen Anstaltsinsassen, die eine neue Unterkunft brauchten, zu dieser Stadt-Architektur zusammenfanden. In die Luft gebaut erschien er mir wegen dieses stark abfallenden Geländes von Triest, das das Meer bis zum Felsen des Karsts vordringen lässt. Wenige Städte lassen sich wie Triest von oben überblicken, so wie man auch nur in wenigen Städten am Hafen entlang gehen und die Piers mit festlichem Gemüt durchstreifen kann, vielleicht in New York dem River Side entlang, wo wir mit den Studenten des Instituts an einem analogen Entwurf arbeiten. Analog, doch gewiss mit allen Unterschieden; hier gleichen die Brücken den alten Piers aus Holz und Eisen, die in den Hudson führen und von der Stadt durch die alten und häufig geborstenen Highways getrennt sind.

Es ist das, was ich als industriearchäologische Zone bezeichnet habe, auch hier abgehend vom gewöhnlichen Gebrauch dieses Terminus. Beim New Yorker Entwurf gibt es Häuser, die über den Piers zu errichten vorgesehen sind, und manchmal werden die alten Bauten, lange Warehauses aus Eisen und Backstein mit unglaublichen palladianischen Stirnseiten, stehengelassen. Diese sollten zu kollektiven Zentren werden, die in Triest im oberen Gebäude eingegliedert sind. Der Linie des Karsts entspricht die Skyline New Yorks, die beinahe wie ein Gebirge mit seinen Ablagerungen erscheint, hier stellt das Werk der Ingenieure mehr als irgendwo sonst den sozialen, ethischen und wirtschaftlichen Knotenpunkt dar.

Die Verbindung dieser Städte ist nicht so weit hergeholt - nicht nur wegen der Gegenwart des Meeres; beide haben auch einen Bezug zu jener Stadt, die wie keine andere die archetypische Stadt im Meer darstellt: Venedig.

Ich bemühe mich, nie von Venedig zu sprechen, auch wenn ich dort lehre und deshalb seit zwölf Jahren häufig dort lebe. Eigenartigerweise sind mir in Venedig viele Ereignisse vorgekommen, die ich jeweils sofort wieder vergass; auch blieb mir die Stadt relativ fremd - fremder jedenfalls als Triest, New York und andere Städte.

Nun jedoch spreche ich von Venedig, weil es der Ort meines letzten Entwurfs ist: das schwimmende Theater der *Biennale di Venezia* von 1979/80. Ich habe diesen Entwurf sehr gern, und auch von ihm könnte ich sagen, dass er ein Moment des Glücks zum Ausdruck bringt; vielleicht liegt das daran, dass alle Werke, sofern sie ein Moment ihrer Entstehung bewahren, zu jener eigenartigen Sphäre gehören, die wir Glück nennen. Dieses Werk hat mich mit seinem Leben, das heisst in seinem Werden und in der Art, wie es in der Stadt steht und sich zum Theater verhält, stark beeindruckt. Während ich am Eröffnungsabend einige Musikstücke von Benedetto Marcello hörte und die Leute über die Treppen strömen und auf den Balkonen Platz nehmen sah, nahm ich etwas wahr, was ich nur ganz beiläufig vorausgesehen hatte: Da das Theater auf dem Wasser schwamm, sah man vom Fenster aus die vorbeifahrenden Vaporetti und Schiffe. Es war, wie wenn man selbst sich auf einem anderen Schiff befände, und die anderen Schiffe traten in das Bild des Theaters ein, zu dessen eigentlichem - bewegtem und ruhendem - Bühnenbild sie beitrugen. In seinem Text zu diesem Entwurf nahm Manfredo Tafuri meine Bemerkung zum Einfluss der Architektur des *Lighthouse* an der Küste von Maine auf und sagte, dass der Leuchtturm, oder hier vielmehr das Lichterhaus, zum Beobachten, doch ebensosehr auch dem Beobachtetwerden dienlich ist.

Diese scheinbar lineare Beobachtung entschlüsselte mir viele Architekturen; alle Türme waren für das Beobachten gebaut, mehr jedoch noch, um selbst gesehen zu werden. Meine Zeichnungen mit dem Titel *La finestra del poeta a NY,* auf denen sich die Bibliothek der Schule von Fagnano Olona ausweitet, war dieses Schauen aus dem Innern

heraus auf eine Landschaft, wo man auch, jedoch nicht notwendigerweise, beobachtet werden kann. Und welches wäre ein besserer Ort als ein Leuchtturm, ein Lichterhaus im wörtlichen Sinne - am Meer, zwischen Wasser und Land, in einer Grenzzone zwischen Strand, Felsen, Himmel und Wolken. Vielleicht war und ist dies mein Amerika - die weissen Häuser New Englands, die Schiffe, der Maine; alles bereits genau vorausgeahnt in der Jugendlektüre, wo das Haus die *Pequod* war und der Sinn des Forschens nichts anderes sein konnte als ein weisser Gegenstand, auch er beladen mit Vergangenheit, vielleicht jedoch bereits und für immer frei vom Begehren, von Sehnsucht. Als Knabe habe ich gedacht, dass auch Ahab seine Arbeit ohne Begehren verrichtet hat auch wenn vielleicht das Fehlen des Begehrens für diese Arbeit notwendig war. Alles dies konnte nur das «Weisse» zusammenfassen: im Haus, am Meer, auf dem Lande, als Ungeheuer.

Die Terrassen der Witwen auf den Häusern New Englands wiederholen den griechischen Ritus, im Meer zu suchen, was sich nicht wiederholen lässt. Der Ritus tritt an die Stelle des Schmerzes, so wie die Obsession das Begehren ersetzt. So wiederholt die Repetition des Tympanons kein Ereignis, denn es hatte gar kein Ereignis stattfinden können; mein Interesse betrifft mehr die Bereitschaft zu dem, was in einer Mittsommernacht geschehen könnte.

Aus diesem Grunde kann die Architektur schön sein, bevor sie überhaupt genutzt wird; sie ist die Erwartung, das gerüstete Ehegemach, die Blumen und das Glockengeläut vor dem Hochamt.

Dies war die erste Idee des Teatrino scientifico, verbunden mit seinem Spiel «Nicht versöhnt», denn es stand für diejenigen, die sich nach dem Ereignis nicht versöhnen konnten, vielleicht jedoch vor allem deswegen, weil es jenen gewidmet war, die sich nicht versöhnen konnten, weil gar kein Ereignis stattgefunden hatte. Die Nicht-Versöhnten sind nicht notwendigerweise die andere Seite der Vereinigten, auch wenn ich mir diese beiden Schauspiele gerne miteinander in Beziehung stehend vorstellte.

Nicht versöhnt kann eine Lebensweise sein. Und darin gründete und wuchs meine Architektur, in der die Analogien nicht mehr wie die Bilder der Kartenspiele aufeinander folgten: der König, der Infant, der Verrückte, der Narr, der Ritter; vielmehr fügten sie eine Welt neu zusammen, in der sich die Dinge gegenüberstehen.

«inside» und «outside» sind wesentliche Momente des Theaters, und in diesen Worten hat die amerikanische Muschel die andere Bedeutung von Alkäus' Meeresmuschel gefunden, die mich vielleicht zur Architektur geführt hatte: «Kind der Klippe und grauen See, du bezauberst der Knaben Sinn.» Der Zauber ist umschlossen von einer harten Schale, gemacht aus Stein und geformt vom Meer, wie eine Schale aus Stahl, Stein und Zement, woraus die Städte gebildet sind.

Daraus habe ich für meine Architektur gelernt, und in immer neuen Zeichnungen nach den Verknüpfungen im Leben des Menschen gesucht.

Über die Analogie hinaus sah ich immer deutlicher, wie sehr die Schönheit der Ort ist, wo die Materie verschiedene Bedeutungen bekommt. Nichts kann schön sein, weder eine Person, ein Gegenstand oder eine Stadt, wenn es nur sich selbst bedeutet und lediglich auf seinen Nutzen verweist. So war ich über die banalsten, in der Architektur üblichen Aspekte hinausgegangen: alte Behauptungen der Traktatisten, gesehen durch den positivistischen Filter des 19. Jahrhunderts, eine gesuchte Schönheit der Funktion ohne Bezugsbilder, nur sich selbst bedeutend.

All dies hätte ich bedenken können, als ich von der Terrasse des venezianischen Theaters hinunterblickte, das vor dem Gebäude der *Dogana* lag: Venedig entschwand gegen ein bereits geheimniserfülltes Meer hin, und die grosse goldene Kugel konnte nur den Anfang und das Ende aller Reisen bedeuten. Auch das Theater war vom Meer hergekommen und lag an der Lagune wie die Schiffe in den Häfen: Jose Charters hat mir geschrieben, dass ihn dies am

meisten beeindruckt habe: dieses Kommen vom Meere her, sein Dasein als Grenzelement zwischen dem Meer und dem Festland. Es hat ihn an sein eigenes Land erinnert und an das, was der portugiesische Nationaldichter Camoes gesagt hat: «Portugal ist das Land, wo die Erde aufhört und das Meer anfängt.»

Auch mein Theater erschien mir an einem Ort, wo die Architektur aufhört und die Welt der Vorstellung oder auch des Irrationalen beginnt. So betrachtete ich die geheimnisvollen Figuren aus grünem Kupfer, die die goldene Kugel tragen und mit ihr spielen. Ich betrachtete ihre Verbindungen und die langsame Bewegung der Fortuna; die Verbindungen erschienen wie bizarre Wunden im Metall, geflickte Stücke eines einzigen Körpers, die auf unheilvolle chirurgische Erfahrungen zurückgingen, unheilvoller, als die Transfiguration des menschlichen Körpers in eine Statue je sein kann. Sie stammen aus einem Garten kupferspangrüne oder vegetabilische Figuren fremdartig, wie grüne Figuren und grün-gelbliche Flechten es sind, die zwischen dem grauen Stein der Kathedralen in der Nähe des Meeres oder des Ozeans wachsen: in Galizien, Portugal, in der Bretagne. So enthält die Fassade, die mir vielleicht am besten gefällt, *Santa Clara* in Santiago de Compostela, in der Mauer eine kleine Heiligenstatue aus dunklem Stein; sie wirkt wie von Grünspan durchsetzt, als ob ein abstruses Desinfektionsmittel aus einer inneren Wunde flösse. Und in der Mitte die kleine Heilige, ganz bemalt, wie eine kostbare Puppe, die an einem unzugänglichen Ort liegen gelassen wurde, vergleichbar dem venezianischen Schicksal, das in seiner trägen Bewegung vielleicht kaum bemerkt wird und verschlossen bleibt, denn keiner soll die Bewegung des Schicksals erfassen können.

Diesem Grün stellte sich das Eisen, die kalte Farbe des Theaterdaches entgegen. Das Metall war im Grau der Lagune erkennbar, und darüber war die Kugel und das gemächliche Klirren der Metallfahne von neuem also: «Im Winde klirren die Fahnen», jedoch war es ein beinahe abstraktes Klirren, so wie das der im Hafen liegenden Schiffe.

Dies gefiel mir vor allem: ein Schiff zu sein und wie ein Schiff den Bewegungen der Lagune ausgesetzt, dem leichten Oszillieren, dem Steigen und Fallen, so dass man auf den obersten Galerien einen leichten Schwindel verspüren konnte, der die Aufmerksamkeit ablenkte und sich durch die Wasserlinie noch verstärkte, die man ausserhalb des Fensters sehen konnte. Bei der Anordnung der Fenster richtete ich mich nach den Flächen der Lagune, der Giudecca und des Himmels. Die Schatten der kleinen Kreuze des Rahmens heben sich vom Holz ab, und diese Fenster machen das Theater einem Hause ähnlich; wie die Leuchttürme ist das Theater einem Hause ähnlich, und wie die Leuchttürme ist es ein Ort, den man sehen kann, von dem man jedoch auch Ausblick nehmen kann.

Der Leuchtturm, das Lighthouse, das Lichterhaus: Bauten des Meeres und Bauten im Meer. Ich sah alte Leuchttürme aus Holz, das häufig ganz ausgebleicht war; diese Leuchttürme tauchen in eine Verbindung mit dem weissen Ozean des Maine. Ich besuche überall die Leuchttürme. In Cabe Espichel in Portugal blieben wir nahe bei dem grossen Scheinwerfer stehen, bis bei Einbruch der Dämmerung das Licht anging. Die rotierende Bewegung des Lichts auf einer horizontalen Ebene ist sehr wichtig. Wer nahe beim Licht steht, nimmt die Bewegung und damit das Maschinenhafte besser wahr, was bei grösserer Distanz verlorengeht.

Für die Architektur bedeutet dies soviel wie in der Antike der Lauf der Gestirne und für Piermarini die Mechanik der Uhren.

Der Turm des Theaters mag ein Leuchtturm oder eine Uhr gewesen sein, ein Minarett oder die Kremltürme; die Analogien sind endlos und werden in dieser analogen Stadt par excellence zum Vergleich herangezogen. Vielleicht war es in Izmir, wo ich während der schlaflosen Morgen sah und hörte, wie die Minarette erwachten. Ich denke an den Schauer der Kremltürme, wo ich die Welt der Mongolen und hölzernen Beobachtungstürme in einer endlosen Ebene wahrnahm - mehr als nur Elemente, die sich auf das zurückführen liessen, was wir Architektur nennen.

Gewiss waren es so viele Dinge, dass es sinnlos wäre, darüber hinauszugehen; wie der Strich der Zeichnung, das Licht eines Porträts, das Vergessen einer Fotografie, die mit einer Erinnerung verbunden ist. Ohne Zweifel können wir nur Operationen beurteilen, die sich vollziehen.

Beim Innenraum haben einige vom Licht Carpaccios gesprochen; es ist mir hier unmöglich, die oft sehr schönen Meinungen der Kritiker anzuführen: von Tafuri, Portoghesi, Dal Co, Aymonino, Libeskind und allen, die sich für diesen Bau interessiert haben. Ich möchte jedoch eine Aussage Mazzariols in Erinnerung rufen, der von einem «prämonumentalen» Venedig spricht, von einem Venedig, das noch nicht das Weiss der Steine Sansovinos und Palladios ist. Das Venedig Carpaccios, so wie ich es mit seinen Lichtern der Innenräume sehe, aus Holz, wie in gewissen holländischen Interieurs, die an Schiffe erinnern und die Nähe des Meeres spüren lassen.

Dieses Venedig aus Holz war auch stärker mit dem Podelta und mit den Brücken verbunden, die die Kanäle überqueren und von denen der *Ponte dell'Accademia* eine bessere Vorstellung vermittelt als die Rialtobrücke, auch wenn der aus dem 19. Jahrhundert stammt. Dieses Venedig neu zu entdecken war nur möglich mit dem Auftreten eines präzisen Gegenstandes: mit klaren Farben, mit einer elementaren, aber sicheren Technologie, ähnlich einem grossen Schiff oder eben einer Theatermaschine.

Rafael Moneo hat das *Teatrino scientifico* als die «Macchina milanese» bezeichnet; seltsamer - und auch zufälligerweise ging dieses dem venezianischen Theater voraus. Doch das erstere war für theatralische Emotionen im eigentlichen Sinne vorgesehen, mit der Bühne, dem grossen Vorhang, den Lichtern, der Aufführung. An sich war es eine Schachtel, mit dem Tympanon, der, wie ich geschrieben habe, an Roussels Theater erinnert, an die Theater der Poebene, das weisse Theater der Kindheit. Die Schönheit des *Teatrino scientifico* lebt von seiner Stimmung; von dem, was ich als die Zaubermacht des Theaters bezeichnet habe. Nun, im venezianischen Theater ergibt sich diese Zaubermacht aus einer ungewohnten Kombination der Typologien: Amphitheater und Galerie, der sichtbare Verlauf der Treppen, eine Bühne, wo die zentrale Szene ein kleines Fenster ist, vom dem aus man auf den Kanal der Giudecca blicken kann. Doch diese kleine Bühne ist ein eigenartiger Ort, wo der Schauspieler ins Publikum eingeschlossen ist.

Anthony Vidler gab mir das Buch *Theatre of the World* und versah es mit einer schönen Widmung: «For A. From the theatre of the memory to the theatre of science.»

Es steht fest, dass das *Teatrino scientifico* das Theater der Erinnerung war, denn es begreift das Theater als Erinnerung, als Wiederholung, weil all dies seinen Zauber ausmacht. Nun steht das venezianische Theater dem anatomischen Theater in Padua gewiss näher, und sicher auch dem Shakespeareschen *Globe* (das *Globe Theatre* war ja das «Welttheater», wie mein Entwurf in Anlehnung an die venezianische Überlieferung genannt worden ist).

Mich interessierte, wie das anatomische Theater und das Globe Theatre die menschliche Figur in die Mitte rückten, so wie es in Wirklichkeit kleine Amphitheater tun, denn das römische Theater kannte eine Bühne, und zwar eine feststehende Bühne. Diese feste Bühne entsprach dem «retablo», dem Altar der spanischen Kirchen, und der Altar ist die Bühne der liturgischen Handlung. Im Amphitheater dagegen brauchte es keine Bühne, weil sich das ganze Interesse hauptsächlich auf das Spiel, und zwar auf das animalische Spiel richtete, ob dieses nun den Menschen oder das Tier betraf. Dasselbe betrifft das anatomische Theater, wo die Bühne, denn um eine solche handelt es sich, mit dem Leichnam hinaufgefahren wurde. Auch hier war es der Körper des Menschen, ein toter, aufgebahrter Körper, untersucht von einer immerhin humanistischen Wissenschaft. Nicht anders wurden im Globe die Schauspieler betrachtet.

Im venezianischen Theater jedoch unterscheidet sich diese Anlage durch die Tatsache, dass die Bühne ein Gang ist, der eine Türe mit einem Fenster verbindet. Im Erdgeschoss ist er nicht zentral, die Zentralität ist durch den Kreis der Ränge und Galerien und das Aufsteigen des Dachs bis zu seiner Spitze gegeben. Dieses innere Ansteigen gefiel mir, und ich benutzte es, um wie in einem provisorischen Bau die gemeinsamen Elemente und Verbindungen als provisorische Struktur freizulegen. Sie verdichten und überlagern sich in den Vorsprüngen. Die wie vergoldet wirkenden Messingröhren und Verbindungen schaffen so ein Skelett, eine Maschinerie, ein Getriebe, das nicht mehr durchschaubar und nicht mehr auf ein Gerüst zurückführbar ist. So scheint es, als ob das Eisen und das Holz zwei parallele Strukturen wären; zumindest stellte ich mir dies so vor, als ich mich an die Zwiebelschnitte der byzantinischen Kuppeln und die kleinen Türme und Minarette erinnerte, wo das Innen und das Aussen zwei sich ergänzende, jedoch nicht notwendigerweise gleiche Architekturen sind.

Das Blech dieser Türme und Kuppeln; das Eisen, Kupfer, Blei. Der Stein selbst, die Fialen des Doms in Modena, die auf der schiefen Konstruktion lasten, der Grünspan, der aus den riesigen Kuppeln in den weissen Stein dringt vor allem jedoch jene Spitzen der gotischen Glockentürme, die sich bis ins Absurde zuspitzen und grün in das Weiss des Himmels stechen. Ich studierte sie vom Fenster meines Büros am Polytechnikum in Zürich aus; vor allem die Türme des Fraumünsters.

Auf alten Stichen ist die Limmat zu sehen, wie sie die Stadt mit ihren aus Holz erbauten Mühlen durchquert. Überragt von Spitzdächern aus grünem Kupfer, Blei, Stahl oder schwarzem Eisen. Diese gotische Stadt wird nicht anders gewesen sein als das Venedig Carpaccios, innen und aussen. Holländische, normannische, orientalische Städte: wie Perserteppiche, die auf den Bildern der holländischen Maler die Tische bedecken und dem nordischen Licht vor einem Fenster im Hintergrund ihre orientalische Farbenpracht präsentieren. Das innere Leben einer Stadt hat eine tiefere Bedeutung, die sich jeder Vereinfachung entzieht.

In meinem Buch sprach ich mit einer bestimmten Spannung, ja Angst vom Schnitt durch die im Kriege zerstörten Häuser. Es waren rosa Wände, hängende Lavabos, Knäuel von Leitungen, eine zerstörte Intimität übriggeblieben. Ich ahnte den Geschmack und es überkam mich ein vages Unbehagen beim Anblick der Interieurs, auch wenn die Idee eines Entwurfs mit Interieur mich ständig verfolgt hat. Beim venezianischen Theater wusste ich von vorneherein, dass es das Leben oder das Schweigen des Theaters war: Das Schweigen des Theaters gleicht demjenigen der leeren Kirchen.

Diese Entwürfe und Bauten scheinen sich nun mit den Jahreszeiten und den Lebensaltern zusammenzufügen: Das Haus der Toten und das Haus der Kinder, das Theater als Haus der Vorstellungen. Sie alle sind jedoch keine Themen, oder, noch schlimmer, Funktionen, sondern Formen, in denen sich das Leben und der Tod manifestiert.

Ich könnte noch von anderen Entwürfen sprechen, die ich blass angedeutet habe, von Entwürfen wie dem San Rocco bei Monza und dem Wohnblock im Gallaratese-Quartier in Mailand. Der erste Entwurf stammt von 1966, der zweite von 1969/70. Beim ersten habe ich bloss von der in bezug auf das römische Raster leicht abgedrehten Wohnsiedlung gesprochen, gleich einem durch einen Unfall verursachten Sprung im Spiegel. Beim zweiten habe ich die Einfachheit im Sinne einer ingenieurmässigen Strenge und die Dimension erwähnt. Beim Reden über das Leben des Menschen müsste ich jedoch mit dem Auge des Archäologen oder Anthropologen diejenigen Aspekte stärker beleuchten, die mich im öffentlichen Leben besonders beeindruckt haben, und zwar angefangen von der frühesten Kindheit. Ich habe die Corrales in Sevilla, die Höfe in Mailand, selbst den Hof des Albergo Sirena erwähnt. Auch die Laubengänge, Galerien, Korridore, dazu eine Reihe literarischer und wirklicher Eindrücke von Klöstern, Schulen, Kasernen.

Diese Formen des Wohnens sind zusammen mit denjenigen der Villa in die Menschheitsgeschichte eingegangen, so dass sie schlussendlich der Architektur in gleichem Masse wie der Anthropologie zugehören. Es ist schwierig, andere Formen, andere geometrische Darstellungen zu denken, eben weil wir keine Lösung dafür haben. Ryle stellt fest, dass sich die Analogie aus Leistungen ableiten lässt, die ihrerseits bereits durch einen Prozess angeeignet wurden, von dem allein die Ergebnisse weitergegeben werden.

«Höhenlinien sind Abstraktionen» oder «Höhenlinien sind abstrakte karthographische Zeichen» ist eine zulässige und nützliche Anweisung, die ein Kartenkundiger Lehrlingen im Kartenlesen und -zeichnen geben könnte. «Höhenlinien sind der äusserliche Ausdruck der Geistesakte des Kartenzeichners, mit denen er sich Höhen (in Metern) über dem Meeresspiegel begrifflich veranschaulicht», legt es nahe, dass Kartenlesen das Eindringen in das unzugängliche Schattenleben eines anonymen Kartographen bedeutet.»

Dieser Abschnitt aus Ryles *The Concept of Mind* hat mich stets sehr beschäftigt - nicht bloss im Hinblick auf die Architektur, sondern auch auf die Wissenschaften, die Kunst und die Technik. Hier zeigt sich die Analogie sehr unterschieden von der Definition, die ich andernorts von Jung übernommen hatte. Sie bezieht sich hier auf Dinge, von denen wir bloss das Ergebnis kennen, so wie auch die Höhenkurven auf das konkrete, wenn auch undurchdringliche Leben eines anonymen Karthographen bezogen sind. Dies ist eine Bedeutung des Werks, die mich stets besonders interessiert hat und die vielleicht diesen Aufzeichnungen hier einen Sinn gibt. Wie der Fehler im Massstab, von dem ich im Zusammenhang mit der Topographie gesprochen habe, ist die Analogie eine Aneignung von etwas, wovon wir bloss das Ergebnis kennen. Es scheint mir besser, wenn von einem Prozess nur das Resultat bekannt ist. So wie ich auch jeden Entwurf als Prozess verstehe.

Alle meine Entwürfe entfernen sich nicht von der Vergangenheit; vielleicht, weil ich nie die ganze zukünftige Freude ausgedrückt habe, die ein Entwurf, ein Gegenstand, eine Reise oder eine Person für mich haben konnten. Ich weiss nicht, ob dies lustig oder melancholisch ist, aber es scheint mir eine Voraussetzung für das Leben und das Arbeiten im eigenen Fach zu sein.

Aus diesem Grunde ist die Konstruktion eines vergleichsweise festen, für persönliche Veränderungen offenen Ortes etwas, das ich in einer begrenzten und in gewissem Sinne ehrlichen Nichtordnung akzeptieren kann, denn dies entspricht eher unseren Möglichkeiten. So hatte ich das Gefühl, jede oberflächliche Avantgarde hinter mir zu lassen. Dies ist vielleicht auch der Sinn einiger meiner Zeichnungen zwischen 1974 und I 1980. Mir gefielen Titel wie *Altre conversazioni* oder *Il Tempo di una vicenda* und andere. Diese Zeichnungen waren von der Art eines konzentrierten und synthetischen Drehbuchs für einen Film. Die Bilder von *Il Tempo di una vicenda* sah ich wie Fotogramme des möglichen Films, den ich seit Jahren im Kopf hatte.

Die einzige Erfahrung auf diesem Gebiet, dem Kino, hatte ich mit der *Triennale di Milano* von 1973 begonnen: Der Film trug den Titel des schönsten Architektur-Essays: *Ornament und Verbrechen*, und er bestand aus einer Collage aus architektonischen Werken und Filmfragmenten, die versuchten, die Architektur ins Leben zu tauchen und sie gleichzeitig als Hintergrund der menschlichen Aktivitäten zu sehen: Von den Städten und Palästen wechselten wir zu den Filmen von Visconti, Fellini und anderen. Venedig und die Frage des historischen Stadtkerns erhielten als Hintergrund einer unmöglichen Liebe, wie sie Visconti in *Il senso* erzählt, einen grösseren Sinn. Ich erinnere mich an ein weisses und verzweifeltes Triest, wie es bloss die Geschichte von Italo Svevos Senilita auch in seinem architektonischen Aspekt erklären konnte. Den Schlussteil des Films schliesslich drehten wir in der Mailänder Peripherie, und ich dachte wirklich, dabei über die Architektur hinauszugehen und sie besser zu erklären. Auch die Frage der Technik erübrigte sich: Ich glaube, dass die Realisierung dieses Films die Vertiefung von vielem ist, was ich in der Architektur verfolge und verfolgt habe.

Dazu gehört auch die Liebe zum venezianischen Theater; in seinem Wesen als anormale Schöpfung und in seiner eindringlichen und zerbrechlichen Erscheinung als Maschine. La macchina milanese: Nun erinnere ich mich wieder, wie viele meiner Kritiker von meinem Werk häufig sprachen wie von Bühnenbildern; darauf antwortete ich, dass es tatsächlich Bühnenbilder seien, in dem Sinne, wie Palladio, Schinkel, Borromini und andere Architekten Bühnenbilder geschaffen haben. Ich will mich hier nicht verteidigen, aber ich habe nie verstanden, dass so unterschiedliche Beschuldigungen wie dieser Aspekt des Bühnenbildhaften neben dem anderen Vorwurf einer gewissen Armut der expressiven Mittel überhaupt möglich sind. Heute jedoch hat dies für mich wenig Bedeutung. Es ist klar, dass ich jede Technik möglich finde. Ich könnte diese Techniken sogar als Stil bezeichnen. Wer eine Technik als überlegen oder angemessener hinstellt, offenbart die Geistlosigkeit der zeitgenössischen Architektur und der positivistischen Mentalität der Polytechniker, die sich *tale quale* auf die architektonische Moderne übertrug.

Ich muss sagen, dass ich - entgegen meinem Willen der modernen Architektur gegenüber ein ambivalentes Verhältnis hatte. Ich habe die moderne Architektur von Grund auf studiert, vor allem ihren Bezug zur Stadt, und in diesem Sinne habe ich, als ich in letzter Zeit die grossen Arbeiterquartiere in Berlin - vor allem Britz - oder in Frankfurt gesehen habe, eine grosse Bewunderung für den Bau dieser neuen Städte empfunden. Wie schon gesagt lehnte ich jedoch stets den ganzen moralischen und kleinbürgerlichen Aspekt der modernen Architektur ab. Dies war vom Anfang meines Studiums an mit meiner Bewunderung für die sowjetische Architektur gegeben, und ich denke, dass die Trennung von der sogenannten Stalin-Architektur, die ich rein chronologisch akzeptiere, einen schwerwiegenden Akt kultureller und politischer Schwäche dieses grossen Landes bedeutete; mit wirtschaftlichen und baulichen Fragen hatte sie nichts zu tun, sondern war eher eine Kapitulation vor der Kultur der modernen Architektur, deren vollständiges Scheitern wir nicht bloss in Europa, sondern in allen Ländern der Welt feststellen.

Nur wenige moderne Architekten liebte ich wirklich so, dass ich mich als deren Schüler betrachten dürfte; zu diesen gehören Adolf Loos und Mies van der Rohe. Es sind die Architekten, die die Kontinuität zu ihrer Geschichte und somit zur Geschichte des Menschen wahrten. Um die funktionalistische Kultur zu zerstören, habe ich mich in meinem Buch offen mit ihnen auseinandergesetzt, das heisst, ich habe ihre Aussagen zitiert. Hier zählt auch die Frage der Persönlichkeit; so ist sicher von Bedeutung, dass sich Adolf Loos nicht nur in seiner Architektur dargestellt hat, und dass Ornament und Verbrechen der schönste Titel eines Architekturtraktates bleibt, unter anderem deshalb, weil Loos darin lediglich beiläufig von Architektur spricht; auf der anderen Seite ist Mies van der Rohe der einzige, der Architekturen und Möbel zu entwerfen verstand, die unabhängig sind von Zeit und Funktion.

Auf andere Fragen zur Funktion will ich hier nicht zurückkommen: Es ist klar, dass jedes Ding seine Funktion hat, der es gehorchen muss; doch die Dinge hören nicht dort auf, denn die Funktion verändert sich mit der Zeit. Dies war stets eine Feststellung wissenschaftlichen Charakters, die ich aus der Geschichte der Stadt und der Geschichte des menschlichen Lebens entwickelt habe: die Umwandlung eines Palastes, eines Amphitheaters, eines Klosters oder eines Hauses. Diese Freiheit der Form gewordenen Typologie hat mich stets fasziniert. Dazu könnte ich zahlreiche Zitate anführen, doch ich würde mich wiederholen. Gewiss haben mich ebenso die Gasthäuser unter den Bögen der Berliner Stadtbahn magisch angezogen, die zweigeschossigen, an den Dom von Ferrara angebauten Kioske und andere Dinge, bei denen sich die genaueste Handlung im unkalkulierbarsten Rahmen abspielt.

Es ist das gleiche wie beim Begriff des Sakralen in der Architektur: Ein Turm ist weder ein religiöses Symbol, noch ist er ein Symbol der Macht. Ich denke an die Leuchttürme und an die grossen konischen Kamine des *Castello di Sintra* in Portugal, an die Silos und an die Schlote. Die letzteren gehören zu den schönsten Architekturen unserer Zeit, auch wenn nicht zutrifft, dass sie keine architektonischen Modelle wiederholen. Dies ist eine weitere Dummheit der modernen oder modernistischen Kritik. Der Mensch hat stets in einer ästhetischen Absicht gebaut: Die grossen Fabriken, die Docks, die Magazine und die Kamine des Industriezeitalters hatten andererseits die schlechteste Pariser Architektur der *Ecole des Beaux-Arts* zum Modell. Auch in dieser Hinsicht haben wenige Europäer - auch

hier ist Adolf Loos auszunehmen - die Schönheit der amerikanischen Stadt begriffen: in dem Sinne, wie ich vorhin mit Nachdruck von der Schönheit New Yorks gesprochen habe.

Amerika ist ohne Zweifel eine wichtige Seite in der wissenschaftlichen Selbstbiographie meiner Entwürfe, auch wenn ich vergleichsweise spät dorthin kam. Doch die Zeit bringt uns manchmal seltsame Koinzidenzen. Auch wenn meine frühe Bildung von der amerikanischen Kultur beeinflusst war, so war das stark doch durch das Kino und durch die Literatur geschehen. Die amerikanischen Gegenstände und Dinge waren für mich keine «Objects of affection»; ich beziehe mich besonders auf die nordamerikanische Kultur, denn die südamerikanische war für mich stets Quelle phantastischer Erfindungen; voller Stolz und Anmassung bezeichnete ich mich als Hispanisten. Auf die Beschreibungen, Bücher und Bilder, die uns die Architekten von der amerikanischen Stadt lieferten, konnte ich somit nicht mit konkreten Erfahrungen antworten.

Auch wenn man mir, vor allem als Knabe, vorhielt, zu ausschliesslich in den Blichern zu leben, habe ich mich in Wirklichkeit weitgehend an die direkte Untersuchung und Erfahrung gehalten. Es ist möglich, dass ich deswegen meine Verbindung zur Lombardei nicht gänzlich verloren habe und dass es mir gelingt, alte Wahrnehmungen mit neuen Eindrucken zu vermischen.

Jedenfalls wird mir klar, dass die offizielle Architekturkritik Amerika nicht verstanden hatte, oder, was schlimmer war, sie hatte Amerika nicht gesehen: Sie war blass damit beschäftigt, die Veränderung durch die Moderne und ihre Anwendung in den Vereinigten Staaten zu sehen. Dies gehörte auch zu einem verschwommenen Antifaschismus, zu einer Suche nach der modernen Stadt und anderen schönen Dingen, für welche die sozialdemokratische Kultur stets Beispiele suchte, ohne welche finden zu können.

Hingegen ist bekannt, dass an keinem Ort die moderne Architektur in einem solchen Ausmass gescheitert ist wie in den Vereinigten Staaten. Wenn es überhaupt eine architektonische Übertragung und Umwandlung zu untersuchen gibt, dann ist diese in der grossen Pariser Architektur der *Ecole des Beaux-Arts*, in der akademischen deutschen Architektur und natürlich in den Grundzügen des englischen Städtebaus zu suchen.

Das ist nicht anders als bei der spanisch-lateinamerikanischen Barockarchitektur, wenn man vom aussergewöhnlichen Fall absieht, den Buenos Aires in der Stadtgeschichte darstellt. Keine andere Stadt hat wohl eine nachdrücklichere Bestätigung meiner im Buch formulierten Thesen gebracht als New York. New York ist eine Stadt aus Stein und Monumenten, wie ich sie mir nicht eindringlicher hätte ausdenken können.

Es ist mir bewusst geworden, dass ein Entwurf für die *Chicago Tribune* von Adolf Loos die Interpretation Amerikas und gewiss nicht, wie geschrieben wurde, als ein Wiener *divertissement* zu lesen war. Die Säule war die Synthese der veränderten Dimensionen und der Anwendung des Stils in einem neuen Rahmen. Die Teile, die die Stadt der Monumente umgeben, sind das unendliche Territorium der Landschaft. Allein in diesem Rahmen haben die grossen Architekturen, nämlich die Meisterwerke, ihren Wert. Dasselbe gilt für Venedig. Wir mögen uns fragen, ob ein Bau wohl von Longhena oder Palladio ist; in erster Linie sind es stets «*Stones* of Venice».

Wenn ich nun von meiner amerikanischen Arbeit oder Bildung sprechen müsste, würde ich mich zu stark von der wissenschaftlichen Selbstbiographie meiner Werke entfernen und in das Feld der persönlichen Autobiographie oder in eine Biographie meiner Erfahrungen eintreten; das würde mich vom Hauptanliegen dieses Buches abbringen.

Ich muss an dieser Stelle hinzufügen, dass in diesem Land die Analogien, die Bezüge, odermeinetwegen auch Beobachtungen, einen grossen schöpferischen Willen bei mir stärkten und ein beträchtliches Interesse für die Architektur neu entzündeten.

Die Spaziergänge in der Zone der Wallstreet am Sonntagmorgen fand ich ebenso beeindruckend wie das Aanieren durch eine gebaute Perspektive von Serlio oder anderen Renaissance-Theoretikern. So auch die Dörfer New Englands, wo das Gebäude unabhängig von jeder Dimension die Stadt oder das Dorf konstituiert.

1978, als ich an der Cooper Union in New York lehrte, gab ich meinen Studenten das Thema: *The American Academical Village*. Mich interessierte dieses Thema allein wegen seiner Bezüge, die zu dieser Kultur bestehen und die uns so fremd sind wie der Begriff «Campus» selbst. Die Ergebnisse schienen mir aussergewöhnlich, weil sie stets alte Themen aufgriffen und über die besondere Ordnung des Academical Village von Jefferson zurückverwiesen bis zur Architektur der Forts, bis zur *Neuen Welt*, wo nur das Schweigen alt war.

Wichtige Erfahrungen, die ich während meines Aufenthaltes in Argentinien und Brasilien sammelte, haben mich auf der einen Seite immer stärker von der Architektur abgebracht, doch auf der anderen Seite haben sie, wie die Gegenstände, die Form und die Arbeit präzisiert.

Manchmal gelange ich auf völlig andere Art als in meiner Jugend zum Schweigen; damals war ich vom Purismus ausgegangen; nun erscheint mir das Schweigen als ein exaktes Bild oder als eine Überlagerung, die sich selbst aufhebt. Sie hebt sich auf im Sinne eines Satzes von Augustinus: «... Denn jener herrliche Reigen lauter sehr guter Dinge, wenn sein abgemessener Lauf vollendet ist, wird er vergehen. Denn er hat seinen Morgen gehabt und seinen Abend.»

Doch vielleicht wissen wir nicht, wann der Moment des Abends kommt, denn dieser grosse Spiegel reflektiert die Architektur einfach wie einen Ort, an dem sich das Leben abspielt .

Ich sah die Häuser am Rio Parana, weit auseinanderstehend, mit der kleinen Terrasse am grossen Fluss und mit der Brücke, die das Haus mit dem Fluss verband. Ich besuchte das schöne Haus, das man «Casa dell'Italiano» nennt; es ist einer der schönsten Orte meines Lebens, erbaut von dieser aus Europa herübergekommenen Person, an die es keine Erinnerungen mehr gibt. In seinem Inneren befindet sich die Kammer des Dichters, der sich das Leben genommen hat, mitsamt den weiss bespannten Bettlaken, dem Spiegel und den Blumen. Es war alles so weit weg, dass die Architektur im Festhalten des Ereignisses dessen Umrisse annahm. Die grossen Schiffe, die auf dem Rio verkehrten, gaben die Zeit an wie in der Kindheit die Schiffe auf dem See. Auch sie sind ein Reflex, doch Abend und Morgen haben bei ihnen eine andere Zeit.

In dieser wissenschaftlichen Selbstbiographie der Entwürfe habe ich nicht darauf verzichtet, ein Traktat zu schreiben, obwohl die traditionelle Form des Traktats heute nur in einem aufzählenden Katalog bestehen kann. Ich betrachte diese Kataloge häufig und aufmerksam, doch sie bewegen mich nicht.

Die Alten dagegen behandelten im Traktat Fragen der Qualität, und es sind keineswegs nur Selbstbiographien: die Architektur der Schatten bei Boullée und die Suche nach dem Ort oder dem locus bei Palladio. Doch es ist stets der Ort, und also das Licht und die Zeit und die Vorstellungskraft, die bei den Traktatisten als ein Element wiederkehrt, das die Architektur verändern und schliesslich sogar formen kann. Das gilt sogar, oder vielleicht auch gerade für Guarini mit seiner Obstination für mathematische Regeln: «Es wird also Vitruvs Empfinden entsprechen, wenn wir in einer Anpassung an die Notwendigkeiten des Ortes die Symmetrien verändern, indem wir die Proportionen dehnen oder stauchen, damit klar wird, wieviel man ohne Nachteil verändern kann, um sich dem Ort anzupassen; so folgert Vitruv: «igitur statuenda est primum ratio Symmetriarum, a qua sumatur sine dubitatione commutatim.» Hier setzt also die Analyse der Gebäude ein: Die Gebäude stellen so viele Möglichkeiten dar, dass sie sich fast ohne Ausnahme von ihrer ersten *Ratio* entfernen; es ist jedoch klar, dass ohne diese keine Veränderung möglich wäre.

Gewiss verlangen alle diese Dinge nach einem Mass, vor allem ihre Beschaffenheit. Wie könnte sich die Höhe und die Beschaffenheit des Abgrundes im Zimmer, von dem ich gesprochen habe, messen lassen? Wie könnte der Abstieg von *Lord Jim* gemessen werden? Gerade hier handelt es sich ja um einen regelrechten Fall, von dem er sich nie mehr hatte erholen können. Wie sollten Gebäude gemessen werden können, wenn aus einem Amphitheater eine Stadt, und ein Theater zu einem Haus werden kann?

So erzähle ich hier von einigen meiner Entwürfe und wiederhole dabei, was ich vorher geschrieben habe, denn es macht nicht den Anschein, dass es zwischen der persönlichen Anmerkung und der Technik zwischen dem, was sein könnte, und dem, was nicht ist - einen Unterschied gibt.

Von jedem Entwurf könnten wir wie von einer unerfüllten Liebe sagen: Jetzt wäre sie schöner. Darin gründet bei jedem echten Künstler der Wille, etwas nochmal zu machen; nicht etwa, um etwas zu verändern (das tun die Oberflächlichen), sondern wegen einer seltsamen Tiefe im Empfinden der Dinge: um zu sehen, welche Handlung sich im selben Kontext entwickelt, oder umgekehrt, wie dieser unter leichten Eingriffen die Handlung verändert.

Ich nähere mich noch mehr dem an, was ich vom Theater oder vom Spiegel gesagt habe. Es ist so, wie wenn jemand dieselbe Fotografie nochmals aufnimmt: Auch die perfekteste Technik ist nicht in der Lage, Veränderungen im Licht und im Objektiv aufzuheben. Vielleicht liegt es auch bloss daran, dass der Gegenstand dann ein anderer ist, sich bereits verändert hat. Gewiss, der Gegenstand ist verändert; nun könnte es die «Selbstbiographie des Gebäudes» sein, die ich hier in der Architektur, aber auch in der Preisgabe der Architektur verstanden haben will.

Ich hätte dieses Buch genausogut «Die Architektur vergessen» nennen können. Denn ich kann von einer Schule, von einem Friedhof, von einem Theater sprechen; zutreffender ist es, zu sagen: das Leben, der Tod, die Vorstellungskraft.

Während ich von diesen Dingen und von den Entwürfen spreche, denke ich wieder daran, meine Architektur und meine Arbeit abzuschliessen. Ich habe immer wieder diesen Versuch unternommen. Ich habe auch gedacht, dass der letzte Entwurf wie die letzte zu erlebende Stadt, wie die letzte menschliche Beziehung die Suche nach dem Glück ist. Glück meint hier so etwas wie Frieden - vielleicht das Glück einer kühnen, jedoch endgültigen Unrast. Deswegen verschmolz jedes Bewusstwerden der Dinge mit dem Gedanken, sie abstossen zu können - eine Art von Freiheit, die in der Erfahrung liegt, gleichsam ein vorgezeichneter Weg, damit die Dinge das richtige Mass erhielten.

Schon immer habe ich den Satz von Augustinus bedacht:

«Herr, Gott, gib uns Frieden - alles hast du uns ja geschenkt - den Frieden der Ruhe, den Frieden des Sabbats, den Frieden ohne Abend! Denn jener herrliche Reigen lauter sehr guter Dinge, wenn sein abgemessener Lauf vollendet ist, wird er vergehen. Doch er hat seinen Morgen gehabt und seinen Abend.»

Bestimmt jedoch geht die Erfüllung über die Architektur hinaus, und alles ist bloss die Voraussetzung für das, was wir machen wollen. Von der venezianischen Terrasse aus auf die Fortuna blickend, betrachtete ich das alles, und ich dachte nochmals an die Maschine der Architektur, doch die Maschine der Architektur war in Wirklichkeit das Getriebe, die Maschine der Zeit.

In der Zeit und im Ort hatte ich die Analogie der Architektur gefunden, die Analogie, die ich als die feste Schaubühne der menschlichen Geschicke bezeichnet hatte. Und auch dies lenkte mein Interesse auf das Theater und den Ort des Theaters. Ich liebte die Bühne im Theater von Orange, weil die Bühne gar nicht anders sein konnte als fest. So waren auch die grossen Amphitheater von Arles, Nimes und Verona unbewegliche, festgesetzte Orte; es waren

Orte meiner Erziehung zur Architektur. Weiss gegen den Himmel der Provence ragend, glichen sie sich den Orten des lombardischen Theaters an, doch von dieser Stadt Arles könnte ich ein Traktat über Geschichte oder über Architektur, oder auch einfach eine private Geschichte schreiben. Hier habe ich verstanden, warum Jean Genet sagt, die Architektur des Theaters sei noch zu entdecken, doch in jedem Falle müsse sie unbeweglich, fest und unumstösslich, also endgültig sein. Das, so scheint mir, gilt für die Architektur insgesamt.

Diese Elemente zwischen dem Anormalen und dem Üblichen entsprechen mir; überall lässt sich eine unerforschte Landschaft erahnen, eine Geographie der fast unbekannten Stadt taucht in den Schicksalen der Menschen auf.

Ich las die *Historia lausiaca* des Bischofs Palladius, die Vita des heiligen Antonius, und mich beeindruckten die Städte der Mönche, die in der Wüste verstreuten Klöster, und weiter oben die Zellen der Eremiten; in den Wüstenklöstern lebten Tausende von Menschen wie in geheimen Städten, zerstreut in einem der Sonnenglut ausgesetzten Territorium. Diese Dimension der Zeit und des Raums kann man Architektur nennen, so wie man auch ein Denkmal Architektur nennen kann.

Etwas Ähnliches habe ich in Apulien gesehen, nahe bei Lucera. Ein grosser, praktisch unzugänglicher Krater, in dessen vertikale Wände Grotten eingegraben sind: ein düsteres Amphitheater, von der Sonne ausgebrannt und dennoch kalt. Es handelt sich um einen Ort der Anachoreten, Räuber und Dirnen, der Perdidos, und heute noch stellt sich dieser seltsame Eindruck ein. Ich sah eine alte Stadt, die eine Alternative zur öffentlichen Geschichte darstellte; ihr fehlte eine Geschichte, die über die Konsumtion von Körper und Geist hinausging. Doch auch hier blieben Ruinen bestehen, Ruinen natürlicher Elemente, die jedoch stets in jenen Bezügen des Lebens erbaut worden waren, die auch in der Einsamkeit bestehen blieben; diese Ruinen waren dem Schloss Friedrichs II. und der Anlage der nahen arabischen Stadt verwandt. Die Ruinen verschmolzen miteinander, und es ergaben sich Linien, Profile und Körper, der Stoff der Architektur.

Im Süden habe ich diese so aufwühlenden Orte wie die Mysterien von Delphi und damit das Geheimnis der Stunde sehr geliebt.

Aus diesem Grunde fand ich seit meiner Kindheit in den Viten der Heiligen wie auch in der Mythologie genügend Elemente, die das normale Denken verwirrten und ablenkten, um für immer eine gewisse Unruhe des Geistes, etwas verhüllt Bizarres in der persönlichen Ordnung des Lebens schätzen zu können.

Schon lange war mir bewusst, dass die Architektur von der Stunde und vom Ereignis bestimmt wird, und es war jene Stunde, die ich vergeblich suchte, weil sie sich mit der Sehnsucht, der Landschaft und dem Sommer verband. Es war die Stunde der Spannung, der mythischen «Cinco de la tarde» Sevillas, aber auch die Stunde im Fahrplan der Eisenbahn, das Ende der Lektion, die Dämmerung.

Ich mochte den Eisenbahnfahrplan, und eines der Bücher, die ich am aufmerksamsten studierte, ist der Fahrplan der Schweizerischen Bundesbahnen; es handelt sich um ein Buch, das vollständig in kleinen, kostbaren Lettern gedruckt ist. Die Welt schiebt sich in das Schwarz der typographischen Zeichen, und Züge, Busse, Schiffe und Fähren führen von Osten nach Westen. Einige wenige Seiten nur, die geheimnisvollsten, welche Orte und Entfernungen angeben, sind in ein blasses Rosa getaucht.

So brachten sie mir die Idee der Analogie nahe, die für mich zunächst ein Feld der Wahrscheinlichkeit und der Definitionen bedeutet hat, die sich, aufeinander verweisend, dem Gegenstand annäherten. Sie kreuzten einander wie die Weichen der Züge.

Diese Vermischung von Zeit und Raum brachte mir die Idee der Analogie näher. Bei meinen Erkundungen war das Buch von Rene Daumal, *Le mont analogue*, für mich ein Werk von unschätzbarer Bedeutung, auch wenn es nichts zum Ausgang der Untersuchung beitrug, sondern die Anspannung bei der Untersuchung eher noch steigerte. Seit einiger Zeit hatte ich dies in der Mathematik und Logik gesucht, und ich glaube immer noch, dass uns allein die Mathematik vielleicht die Gewissheit, sicher aber eine Befriedigung der Erkenntnis, ein grösseres Vergnügen geben kann, eines, das viel ungebundener ist als dasjenige an der Schönheit und am Augenblick.
Ausserhalb dessen fand ich nur Unordnung.

An der Analogie Daumals beeindruckte mich vor allem seine Bemerkung zur «aussergewöhnlichen Schnelligkeit des déja vu», die ich mit der anderen Definition von Ryle in Verbindung brachte, der die Analogie als das Ende eines Prozesses begreift. Dieses Buch, das andere Erfahrungen des Lesens und des persönlichen Lebens zusammenfasste, hatten mir eine komplexere Sicht der Wirklichkeit nahegebracht, vor allem, was die Konzeption der Geometrie und des Raums betrifft.

Etwas Ähnlichem war ich, wie gesagt, beim Aufstieg Juan de la Cruz' auf den Karmel begegnet. Die Darstellung des Berges in der wundervollen Zeichnung beziehungsweise Schrift kommt meiner Erfahrung der Sacri Monti nahe, bei denen mir der Aufstieg und der Anlass dazu immer am schwersten verständlich war. Ungefähr zur gleichen Zeit, ich arbeitete mit meinen Schülern des Mailänder Polytechnikums an einer Untersuchung über Pavia, sah ich die Karte von Opicino de Canistris. Auf dieser Karte verschmelzen menschliche und tierische Figuren, sexuelle Vereinigungen, Erinnerungen und topographische Elemente der Aufnahme. Darin zeigt sich die andere Richtung, die die Kunst und Wissenschaft in einigen Momenten hätten einschlagen können.

All dies beeinflusste meine Architektur, oder war eins mit dem, was ich tat. Die Geometrie der Denkmäler in Cuneo oder Segrate las ich aufgrund komplexer Ableitungen, während andere ihren Purismus und Rationalismus betonten. Und trotzdem klärten sich diese Wege, so wie ich beim Zeichnen des Dreiecks stets die Schwierigkeit vor Augen hatte, eine Triangulation zu schliessen; aber ich kannte auch den im Irrtum eingeschlossenen Reichtum.

Es muss um 1968 gewesen sein, als sich in eigenartiger Weise in meiner geistigen Erziehung eine allgemeine Subversion der Kultur manifestierte; Aspekte, die zu mir gehörten, ohne dass ich sie weiterentwickelt hätte, drangen wieder an die Oberfläche. So findet sich bei den Anmerkungen zum Buch von Daumal ein Abschnitt aus Platons Republik, den ich nie gelesen hatte, obwohl er schon längst zu einer schöpferischen Obsession geworden war:

«Nachdem denen auf der Wiese aber jedesmal sieben Tage verstrichen, müssten sie am achten aufbrechen und wandern und kämen den vierten Tag hin, wo man von oben herab ein gerades Licht wie eine Säule über den ganzen Himmel und die Erde verbreitet sehe, am meisten dem Regenbogen vergleichbar, aber glänzender und reiner. In dieses gelangten sie, eine Tagesreise weitergegangen, und sähen dort mitten in dem Lichte vom Himmel her seine Enden an diesen Bändern ausgespannt; denn dieses Licht sei das Band des Himmels, welches wie die Streben an den grossen Schiffen den ganzen Umfang zusammenhält.»

Mich beeindruckte vor allem der Ausdruck «sie gelangten», das heisst, es musste einen Punkt geben, wohin sie gelangen konnten, einen Punkt, der auf diese himmlische Kette bezogen war, die bloss von den Enden ihrer Glieder aus sichtbar war. Dieses *Gelangen* enthält einen Anfang und ein Ende, und Jahre später sollte ich mir, ohne daran zu denken, über den Wert des Anfangs und des Endes Gedanken machen, unabhängig von dem, was dazwischen lag. Dagegen löste ich mich vom Interesse für das Katalogisieren, die Sammlung, das Herbar; denn sie alle miteinander enthalten diese Zwischenphasen, die mir häufig unerträglich sind.

Ich liebe den Anfang und das Ende der Dinge: Vielleicht jedoch liebe ich vor allem die Dinge, die zerbersten und sich wieder zusammensetzen, die archäologischen und chirurgischen Verfahren. In meinem Leben war ich häufig wegen Knochenbrüchen und anderen Unfallen, die das Skelett betreffen, im Spital. Das hat mir einen Sinn und eine Kenntnis von der Konstruktion des Körpers vermittelt, die sonst für mich unvorstellbar geblieben wären.

Der vielleicht einzige Nachteil des Endes wie auch des Anfangs besteht in dem Umstand, dass beide zum Teil Mittelglieder sind; das heisst, sie sind voraussehbar. Was aber am absehbarsten ist, ist der Tod.

All dies führe ich auf meine jugendlichen Eindrücke vom Propheten Elias zurück: Es handelt sich um die Erinnerung an ein Bild und an ein Ereignis. Es waren dicke Wälzer der biblischen Geschichte, in denen aus dem dichten, schwarzen Text in leuchtenden Farben - gelb, blau, grün - die Figuren hervortraten. Ein Feuerwagen stieg zum Himmel auf, und über ihm wölbte sich der Regenbogen, und auf dem Wagen stand erhoben ein grosser Greis. Unter diesem Bild stand wie immer eine sehr einfache Inschrift: «Elias, der Prophet ist nicht gestorben, er wurde geraubt in einem Feuerwagen.» Nie mehr habe ich eine so exakte Darstellung und Definition gefunden, und auch in den Märchen kommen fast nie derlei Geschehnisse vor.

Die ganze christliche Religion ist auf dem Tod aufgebaut, auf der Grablegung und Auferstehung von den Toten, und es handelt sich dabei um eine sehr menschliche Ikonographie, die Gott und den Menschen darstellt. Im Tod des Propheten Elias schien mir etwas zu liegen, das für den Menschenverstand gefährlich war, eine Herausforderung, ein Akt ungeheuren Stolzes. All dies aber befriedigte meine Neigung zu einem absoluten Akt äusserster Schönheit. Später sollte ich etwas davon bei Drieu La Rochelle finden, doch kamen da andere Trübungen dazu, und der Silm war ein anderer.

Ich denke, dass diese beiden Aspekte für mich sehr wichtig sind und grössere Klarheit erlangt haben; zwischen meinem ersten Versuch, dem architektonischen Fach wieder eine Grundlage zu geben, und dem Schlussresultat, die Architektur aufzulösen oder zu vergessen, besteht eine enge Verwandtschaft. Mir schien, dass die moderne Architektur, so wie sie sich zeigte, eine Gesamtheit von vagen Vorstellungen war, beherrscht von einer Soziologie aus zweiter Hand, von politischer Täuschung und einem schlechten Ästhetizismus.

Die schöne Illusion der ruhigen und gemässigten Moderne hatte sich unter dem handgreiflichen, aber konkreten Aufschlag der Bomben aufgelöst. Ich suchte nicht nach dem, was als eine verlorene Zivilisation übrigblieb. Ich blickte dagegen auf eine tragische Fotografie vom Berlin nach dem Kriege, wo das Brandenburger Tor inmitten eines Trümmerfeldes aufragte. Lässt sich vielleicht mit dieser Tabula rasa der Triumph der Avantgarde begründen? Allein zwischen diesen Ruinen ist das Los der Avantgarde entschieden worden; eine greifbare surrealistische Landschaft, eine Überlagerung von Schutt war gewiss ein Zeichen, jedoch eines der Zerstörung. Nicht die Architektur, sondern die Stadt der Menschen war betroffen: Was stehen blieb, war nicht mehr Architektur, sondern vielmehr ein Symbol, Zeichen, eine manchmal störende Erinnerung.

So lernte ich, mit archäologischem und chirurgischem Auge die Städte zu sehen, so wie auch jedes formalistische Revival. Deswegen sagte ich, dass mein Erleben der sowjetischen Architektur dazu gedient hatte, jeden kleinbürgerlichen Rest der modernen Architektur wegzuwischen. Es bleiben einige grosse Architekten wie Adolf Loos oder Mies van der Rohe, die im wesentlichen die sozialdemokratischen Illusionen überwanden.

Die Architektur in ihrem wahren Wesen zu zeigen, bedeutete, das Problem in wissenschaftlicher Weise zu stellen und sie von jedem Überbau, jeder Emphase und Rhethorik zu säubern, die sich in den Jahren der Avantgarde angesammelt hatte. Es bedeutete also, einen Mythos immer mehr aufzulösen und die Architektur wieder zwischen die bildende Kunst und die Kunst des Ingenieurs zu stellen. Ein kleines Buch von Pier Luigi Nervi über den Eisenbeton,

die Untersuchungen zu den römischen Kuppeln, die städtische Topographie und die Archäologie zeigten mir Stadt und Architektur in einem. Heute wird dies, wie ich denke, immer deutlicher, und innerhalb ihrer eigenen Grenzen hat die Architektur eine grössere Glaubwürdigkeit gewonnen.

Doch ich verachtete die hastende Unordnung, die sich der Ordnung gegenüber als Indifferenz, als eine Art moralische Abstumpfung, zufriedener Wohlstand und Verdrängung darstellt.

Es bedeutete auch, zu wissen, dass diese allgemeinen Umstände persönlich gelebt werden mussten, und zwar in kleinen Dingen, da die grossen historisch gesehen abgeschlossen waren.



Andrej Tarkovski (1932 - 1986), Ностальгия *(Nostalghia), 1983*

VA01 IGOR STRAVINKSY

MUSIKALISCHE TYPOLOGIE

Jede Kunst setzt eine auswählende Tätigkeit voraus. Wenn ich an die Arbeit gehe, so habe ich meistens kein klares Ziel vor Augen. Würde man mich in diesem Stadium meiner Operation fragen, was ich will, so hätte ich alle Mühe, es zu sagen; aber ich würde jederzeit präzis antworten, wenn man mich fragte, was ich nicht will.

Sich auf das Ausscheiden verstehen, auf das écarter, wie man im Spiel sagt, darauf beruht die hohe Technik der Wahl. Und wir finden da wieder das Suchen nach der Einheit innerhalb der Vielfältigkeit, von dem wir in unserer zweiten Stunde sprachen.

Es fiele mir sehr schwer, wenn ich zeigen sollte, auf welche Weise dieses Prinzip sich in meiner Musik verwirklicht. Ich würde mich bemühen, es eher durch das Aufzeigen meiner Grundtendenzen verständlich zu machen als durch das Beispiel besonderer Tatsachen. Wenn ich höchst gegensätzliche Töne nebeneinander setze, kann ich eine unmittelbare und heftige Wirkung erreichen. Wenn ich, im Gegensatz dazu, mich bemühe, benachbarte Farben einander anzunähern, dann gelange ich weniger direkt, aber um so sicherer zum Ziel. Das Prinzip dieser Methode enthüllt uns eine unterbewußte Aktivität, die zur Einheit drängt; denn wir ziehen instinktiv das Zusammenhängende und seine beruhigende Kraft den unruhigen Mächten der Zerstreuung vor - den Bereich der Ordnung dem Bereich des Ungleichartigen.

Da meine eigene Erfahrung mir die Notwendigkeit des Ausscheidens zeigt, wenn man eine Auswahl treffen will, und die Notwendigkeit des Unterscheidens, wenn man eine Einheit schaffen will, so glaube ich, dieses Prinzip auf die Gesamtheit der Musik anwenden zu können, um ein perspektivisches Bild, eine stereoskopische Sicht der Geschichte meiner Kunst zu gewinnen, und um zu sehen, was denn die eigentliche Physiognomie eines Komponisten oder einer Schule ausmacht. Dies wird unser Beitrag sein zum Studium der musikalischen Typen - zur Typologie und zur Prüfung des Stilproblems.

Stil ist die besondere Art, in der ein Komponist seine Konzeptionen ordnet und die Sprache seines Handwerks spricht. Die Sprache ist das gemeinsame Element der Komponisten einer Schule oder einer abgeschlossenen Epoche. Die jeweilige musikalische Physiognomie eines Mozart und eines Haydn ist Ihnen sicherlich wohl vertraut, und es ist Ihnen gewiß auch nicht entgangen, daß diese Komponisten miteinander sichtlich verwandt sind, obwohl alle, denen die Sprache der Zeit vertraut ist, sie leicht voneinander zu unterscheiden vermögen.

Die Kleidung, welche die Mode den Menschen einer Generation auferlegt, befiehlt denen, die sie tragen, besondere Bewegungen und eine gemeinsame Haltung, einen gemeinsamen Gang, die durch den Schnitt der Kleider bedingt sind. Ebenso drückt der von einer Epoche verwendete musikalische Apparat der Sprache und sozusagen der musikalischen Gebärde in gleicher Weise seinen Stempel auf wie der Komponist der tönenden Materie. Diese Elemente sind die unmittelbaren Kennzeichen jener Gesamtheit von Besonderheiten, die uns helfen, die Herausbildung der musikalischen Sprache und des Stils zu erkennen. Unnötig zu sagen, daß das, was man den Stil einer Epoche nennt, aus der Kombination der besonderen Stile entsteht, in denen die Schreibweise jener Autoren dominiert, die einen entscheidenden Einfluß auf ihre Zeit hatten.

Wenn wir noch mal das Beispiel von Mozart und Haydn nehmen, können wir feststellen, daß sie beide der gleichen Kultur verbunden sind, aus den gleichen Quellen sich nährten und sich gegenseitig ihre Entdeckungen entliehen.

Man könnte sagen, daß Meister, die durch ihre Größe die Gesamtheit ihrer Zeitgenossen überragen, den Glanz ihres Genies weit über die Gegenwart hinausstrahlen. So erscheinen sie als mächtige Feuerherde - Leuchttürme,

wie Baudelaire sie nennt - aus deren Licht und Wärme sich eine Gemeinsamkeit von Tendenzen entwickelt, die den meisten ihrer Nachfolger gemeinsam sind und die dazu beitragen, jenes Bündel von Traditionen zu formen, aus denen eine Kultur sich zusammensetzt. Diese großen Feuerherde, die dann und wann das historische Blickfeld der Kunst erhellen, begünstigen jene Kontinuität, die ihren wirklichen und einzig gerechtfertigten Sinn einem Wort gibt, mit dem man so oft Mißbrauch getrieben hat - jener Evolution, die man wie eine Göttin verehrt hat. Eine Göttin, die - am Rande sei es vermerkt - auf die schiefe Ebene geriet und einen kleinen Bastard von Mythos zur Welt brachte, der ihr gleicht und den man den Fortschritt nennt, mit einem großen F...

Für die Anbeter der Religion des Fortschritts ist das Heute stets und notwendigerweise immer mehr wert als das Gestern; die Konsequenz davon ist im Bereich der musikalischen Ordnung, daß das üppige Orchester unserer Zeit einen Fortschritt gegenüber den bescheidenen instrumentalen Ensembles von ehedem darstellt, das Orchester von Wagner gegenüber dem von Beethoven. Ich überlasse es Ihrem Urteil, was eine derartige Bevorzugung wert ist.

Die glückliche Kontinuität, durch welche die Entwicklung der Kultur gewährleistet wird, erscheint wie eine Grundregel, die einige Ausnahmen duldet. Man könnte glauben, daß sie absichtlich gemacht wurden, um die Grundregel zu bestätigen.

In der Tat sieht man von Zeit zu Zeit am Horizont der Kunst einen jener eratischen Blöcke sich abheben, deren Herkunft unbekannt und deren Existenz unverständlich ist. Diese Monolithen scheinen vom Himmel geschickt worden zu sein, um die Existenz und (in einem gewissen Sinn) die Rechtmäßigkeit des Zufälligen zu bestätigen. Diese Elemente der Diskontinuität, diese Launen der Natur, tragen in unserer Kunst verschiedene Namen. Der seltsamste Fall ist Hector Berlioz. Sein Prestige ist groß. Es beruht hauptsächlich auf dem Brio eines Orchesters, das eine höchst beunruhigende Originalität bekundet, eine fragwürdige, unterhöhlte Originalität, welche die Armut der Erfindung nicht zu verdecken vermag. Und wenn man betont, daß Berlioz einer der Schöpfer der symphonischen Dichtung ist, so werde ich antworten, daß diese Kompositionsgattung, deren Laufbahn übrigens ziemlich kurz war, nicht auf die gleiche Stufe mit den großen symphonischen Formen gestellt werden kann, da sie sich in völlige Abhängigkeit von musikfremden Elementen begibt. In dieser Hinsicht ist der Einfluß von Berlioz mehr ästhetisch als musikalisch; und wenn er sich auf Liszt, auf Balakirew und die Jugendwerke von Rimsky-Korssakow erstreckt, dann rührt er nicht an das Wesentliche.

Die großen Feuerherde, von denen wir sprechen, entzünden sich niemals, ohne tiefgreifende Störungen in der Welt der Musik hervorzurufen. Danach stabilisieren sich die Dinge. Der Einfluß verliert sich mehr und mehr, und es kommt der Augenblick, wo er nur noch die Pädagogen beschäftigt. Dies ist die Geburt des Akademismus. Aber ein neuer Feuerherd erscheint, und die Geschichte geht weiter. Das soll nicht heißen, daß sie ohne Hindernis und ohne Zwischenfall weitergeht. Gerade die zeitgenössische Epoche bietet uns das Beispiel einer musikalischen Kultur, in der sich der Sinn für die Kontinuität und das Gefühl für die Gemeinsamkeit von Tag zu Tag mehr verlieren.

Die individuelle Laune, die intellektuelle Anarchie, die unsere Welt zu beherrschen suchen, isolieren den Künstler von seinesgleichen und verdammen ihn dazu, in den Augen des Publikums als Monstrum zu erscheinen: als ein Monstrum der Originalität, als der Erfinder seiner Sprache, seines Vokabulariums und seiner Mittel. Die Verwendung des erprobten Materials und der feststehenden Formen ist ihm schlechthin verboten. Er kommt so weit, daß er ein Idiom ohne Beziehung zu der Welt spricht, die ihm zuhört. Seine Kunst wird wirklich einmalig, und zwar in dem Sinn, daß sie unmitteilsam und nach allen Seiten hin verschlossen ist. Der eratische Block ist nicht mehr ein kurioser Ausnahmefall; er ist das einzige Modell, das den Neophyten zur Nachahmung geboten wird.

Diesem vollständigen Bruch mit der Tradition entspricht das Auftauchen von verschiedenen anarchischen Tendenzen im historischen Blickfeld, die unvereinbar sind und sich widersprechen. Die Zeit ist vorbei, in der Bach und Vivaldi eine gleiche Sprache redeten, die nach ihnen ihre Schüler weiterführten, indem sie sie unbewußt umformten,

jeder gemäß seiner Persönlichkeit. Die Zeit ist vorbei, in der Haydn, Mozart und Cimarosa ein gegenseitiges Echo in Werken fanden, die ihren Nachfolgern als Modelle dienten - wie jenem Rossini, der so rührend immer wieder zu sagen liebte, daß Mozart die Freude seiner Jugend, die Verzweiflung seiner Reife und der Trost seines Alters war. Diese Zeiten haben einem Zeitalter Platz gemacht, das im Bereich der Materie alles uniformieren will, während es im Bereich des Geistes danach trachtet, jeden Universalismus zugunsten eines anarchischen Intellektualismus zu brechen. So kam es, daß aus den universalen Kulturzentren partielle wurden. Sie konzentrieren sich in einem nationalen, das heißt regionalen Rahmen, mit der Tendenz, sich bis zum völligen Verschwinden aufzulösen.

Der zeitgenössische Künstler ist, ob er will oder nicht, in diese teuflischen Machenschaften verstrickt. Es finden sich harmlose Geister, die sich dieses Tatbestandes erfreuen. Es gibt Verbrecher, die ihn bejahen. Nur wenige schrecken vor einer Einsamkeit zurück, die sie zwingt, sich auf sich selbst zurückzuziehen, obgleich alles sie auffordert, sich nach außen mitzuteilen.

Der Universalismus, dessen Wohltaten wir im Begriff sind zu verlieren, ist etwas ganz anderes als der Kosmopolitismus, der beginnt, uns zu gewinnen. Der Universalismus setzt die Fruchtbarkeit einer Kultur voraus, die sich nach allen Seiten hin ausbreitet und mitteilt, während der Kosmopolitismus weder Aktion noch Doktrin vorsieht und die teilnahmslose Passivität eines sterilen Nachahmertums zur Folge hat. Der Universalismus bedingt notwendigerweise die Unterwerfung unter eine bestehende Ordnung. Und seine Gründe sind überzeugend. Man unterwirft sich dieser Ordnung aus Liebe oder aus Vorsicht. Im einen wie im anderen Fall lassen die Wohltaten der Unterwerfung nicht auf sich warten.

In einer Gesellschaft wie der des Mittelalters, die den Vorrang des Geistigen und die Würde der menschlichen Person (nicht zu verwechseln mit dem Individuum) anerkannte und schützte, errichtete die Dankbarkeit aller für die Hierarchie der Werte und die Gesamtheit der moralischen Prinzipien eine Ordnung der Dinge, in der sich alle über die Grundbegriffe von gut und böse, von richtig und falsch einig waren. Ich sage nicht von schön und häßlich, weil es absolut vergeblich ist, in einem so subjektiven Bereich zu dogmatisieren.

Wundern wir uns also nicht, daß soziale Tendenzen niemals direkt diese Materie beherrschten. Denn nicht, indem sie eine Ästhetik dekretiert, sondern indem sie die Achtung vor dem Menschen hebt und im Künstler den guten Handwerker fördert, überträgt eine Zivilisation etwas von ihrer Ordnung auf die Werke der Kunst und des Geistes. In diesen gesegneten Epochen denkt der gute Handwerker selbst nur daran, das Ziel des Schönen über die Kategorie des Nützlichen zu erreichen. Seine Hauptsorge richtet sich auf die Rechtschaffenheit eines einwandfrei beherrschten Verfahrens gemäß einer wahren Ordnung. Der ästhetische Eindruck, der davon ausgeht, wird sich nur rechtmäßig einstellen, wenn er nicht im Voraus berechnet ist. Poussin sagte sehr richtig, daß das Ziel der Kunst die Ergänzung ist. Er sagte nicht, daß diese Ergänzung das Ziel des Künstlers sein muß; dieser hat sich allein den Notwendigkeiten des herzustellenden Werkes zu unterwerfen.

Es ist eine Erfahrungstatsache - und sie ist nur scheinbar paradox - , daß wir die Freiheit durch eine strenge Unterwerfung unter das Objekt finden: "Nicht die Weisheit, sondern die Dummheit ist hartnäckig", sagt Sophokles in der prachtvollen Übersetzung der Antigone von André Bonnard. "Sieh die Bäume an. Indem sie sich der Bewegung des Sturmes anpassen, bewahren sie ihre zartesten Zweige; aber wenn sie sich dem Wind entgegenstellen, werden sie mit ihren Wurzeln weggefegt."

Nehmen wir das beste Beispiel: die Fuge, eine vollkommene Form, in der die Musik nichts jenseits ihrer selbst bedeutet. Bedingt sie nicht die Unterwerfung des Autors unter die Regel? Und findet er nicht gerade in diesem Zwang die Entfaltung einer schöpferischen Freiheit? "Die Kraft", sagte Leonardo da Vinci, "entsteht aus dem Zwang und stirbt durch die Freiheit."

Wer sich nicht unterwirft, pocht auf das Gegenteil und unterdrückt den Zwang durch die stets enttäuschte Hoffnung, in der Freiheit das Prinzip der Kraft zu finden. Er findet nur die Willkür der Launen und die Unordnung der Phantasie. Er verliert jede Art von Kontrolle, verirrt sich und verlangt schließlich von der Musik Dinge, die außerhalb ihres Vermögens und ihrer Befugnisse liegen. In der Tat, verlangt man nicht Unmögliches von ihr, wenn man erwartet, daß sie Gefühle ausdrücke, dramatische Situationen schildere und gar die Natur nachahme? Als wäre es noch nicht genug, sie zu einer illustrativen Rolle verdammt zu haben, erfand das Jahrhundert, dem wir, wie es meinte, den wahren Fortschritt verdanken, noch jenen monumentalen Irrsinn, der darin besteht, jedem Requisit, jedem Gefühl und jeder Person eine Garderobennummer zu geben, die man als Leitmotiv bezeichnet. Dies veranlaßte Debussy zu dem Ausspruch, daß ihm der Ring wie ein riesiges Adreßbuch vorkommt.

Es gibt zwei Arten von Leitmotiven bei Wagner; die einen symbolisieren abstrakte Ideen (Schicksalsthema, Rachethema usw....); die anderen maßen sich an, Gegenstände oder konkrete Personen darzustellen: das Schwert zum Beispiel oder die interessante Familie der Nibelungen.

Es ist seltsam, daß die Skeptiker, die gern neue Beweise für alles fordern und sich gewöhnlich ein teuflisches Vergnügen daraus machen, das Konventionelle in den feststehenden Formen anzukreiden, niemals den Beweis für die Notwendigkeit und selbst nur die Angemessenheit eines solchen musikalischen Gebildes verlangen, das behauptet, sich mit einer Idee, einem Gegenstand oder einer Person zu identifizieren. Wenn man antwortet, daß die Macht des Genies in diesem Fall gewaltig genug ist, um die Identität zu rechtfertigen, dann frage ich, wozu denn die so weit verbreiteten kleinen Führer dienen, die praktisch das von Debussy erwähnte Adreßbuch repräsentieren, und die den Neuling, der die Götterdämmerung besucht, jenen Touristen gleichstellt, die sich auf dem Empire Building zu orientieren versuchen, indem sie eine Karte von New Yotk entfalten. Man sage mir nicht, daß diese Themenhefte Wagners Ideen beleidigen und verraten; ihre weite Verbreitung beweist, daß sie einer Notwendigkeit entsprechen.

Was im Grunde an diesen Kunstrebellen, für die Wagner ein Musterbeispiel liefert, so aufreizend wirkt, ist der Geist der Systematik, der unter dem Vorwand, die Konvention zu verbannen, andere Konventionen aufstellt, die ebenso willkürlich sind und weit hinderlicher. Somit stößt uns weniger die Willkür ab (die letztlich harmlos ist) als das System, das sie zum Prinzip erhebt. Es fällt mir ein Beispiel dafür ein. Wir sagten, daß die Nachahmung nicht Aufgabe der Musik ist und nicht sein kann. Wenn sie aber aus irgendeinem zufälligen Grunde eine Ausnahme von dieser Regel macht, kann die Ausnahme zum Ursprung einer neuen Konvention werden. Dann bietet sich dem Musiker die Gelegenheit, sie als Gemeinplatz zu benutzen. Verdi zögerte in dem berühmten Gewitter des Rigoletto nicht, sich einer Formel zu bedienen, die mancher Komponist vor ihm schon verwendet hatte. Er füllt sie mit seiner Erfindung und gewinnt auf diese Weise, ohne die Tradition zu verlassen, einem Gemeinplatz ein vollkommen originales Stück ab, das seines Autors würdig ist. Sie werden zugeben, daß wir hier sehr weit entfernt sind vom System Wagners, das von seinen Anbetern auf Kosten jenes Italianismus gefeiert wurde, den so viele erlesene Geister verachten, die sich in den Symphonismus verirrten und darin einen unerschöpflichen Vorwand für ihre literarischen Glossen fanden.

Die Gefahr liegt also nicht darin, daß man Klischees verwendet. Die Gefahr liegt darin, daß man sie selbst herstellt und sie als Gesetz aufzwingt - eine Tyrannei, die nichts anderes ist als eine Manifestation der absterbenden Romantik.

Romantik, Klassik, das sind Begriffe, die man mit so verschiedenem Sinn beladen hat, daß Sie von mir keine Stellungnahme in einem ungeheuren Streit erwarten werden, der schließlich doch nur ein Streit um Worte ist. In einem sehr allgemeinen Sinn bleibt davon doch nichts anderes übrig, als daß die Prinzipien der Unterwerfung und Nicht-Unterwerfung (die wir zu definieren versuchten) im ganzen genommen die klassische und die romantische Haltung gegenüber dem Werk kennzeichnen. Das ist übrigens eine rein theoretische Einteilung, denn wir werden stets am Ursprung der Erfindung ein irrationales Element finden, über das der Geist der Unterwerfung keine Macht hat und das sich seinem Zugriff entzieht. André Gide hat dies sehr schön ausgedrückt, wenn er sagt, daß das klassische

Werk nur durch seine gebändigte Romantik schön sei. Aus diesem Aphorismus geht die Notwendigkeit der Bändigung hervor. Nehmen Sie zum Beispiel das Werk von Tschaikowsky. Woraus besteht es? Wo sind seine Quellen, wenn nicht in dem bei den Romantikern gebräuchlichen Arsenal? Seine Themen sind in der Mehrzahl romantisch, und romantisch ist auch sein Elan. Nicht romantisch aber ist die Art, wie er sie in seinen Werken gestaltet. Was könnte für unseren Geschmack befriedigender sein als die Gliederung seiner Perioden und ihre schöne Anordnung? Glauben Sie aber nicht, daß ich einen Vorwand zum Lobe eines der wenigen russischen Komponisten suche, die ich wirklich liebe. Ich wähle ihn nur deshalb als Beispiel, weil dieses Beispiel schlagend ist, und ebenso schlagend ist unter dem gleichen Gesichtspunkt die Musik eines anderen Romantikers, der noch viel weiter von uns entfernt ist; ich meine Carl Maria von Weber. Seine Sonaten haben eine so strenge instrumentale Gestalt, daß es den paar rubati, die sie sich gelegentlich gestatten, nicht gelingt, die scharfsinnige und dauernde Kontrolle des Bändigers zu verbergen. Welcher Unterschied zwischen Freischütz, Euryanthe, Oberon einerseits und dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin mit ihrem Sich-gehen-Lassen andererseits! Der Gegensatz ist schlagend. Es ist leider kein Zufall, daß die letztgenannten Werke weit häufiger in unseren Theatern gegeben werden als die wundervollen Opern von Weber.

Alles in allem: für den klaren Aufbau eines Werkes, für seine Kristallisation - ist es entscheidend, daß alle dionysischen Elemente, welche die Vorstellungskraft des Schöpfers anregen und den nährenden Saft hochtreiben, rechtzeitig, bevor sie Fieber in uns hervorrufen, gezähmt und schließlich dem Gesetz unterworfen werden: dies ist Apollons Befehl.

Es kommt mir weder in den Sinn noch liegt es in meiner Absicht, den ewigen Streit zwischen Klassik und Romantik noch mehr zu verlängern. Ich habe klar genug gesagt, was ich über meine Einstellung zu diesem Thema zu sagen hatte; aber meine Ausführungen wären nicht vollständig wenn ich nicht für einen Augenblick Ihr Interesse auf eine Frage lenken würde, die damit zusammenhängt: auf die Frage nach den beiden anderen Antagonien: Modernismus und Akademismus. Zunächst, welch verfehlte Redensart ist das Wort Modernismus! Was will es eigentlich sagen? Nach seiner besten Definition bedeutet es eine Form von theologischem Liberalismus, den die römische Kirche als Irrtum verdammte. Verdient der Modernismus, wenn er auf die Kunst angewandt wird, eine ähnliche Verdammung? Ich fürchte, ja ... Was modern ist, gehört seiner Zeit an und muß nach Maß und Tragweite seiner Zeit entsprechen. Man wirft den Künstlern oft vor, daß sie zu modern seien oder nicht modern genug. Man könnte ebensogut der Zeit vorwerfen, daß sie zu modern sei oder nicht modern genug. Eine populäre Umfrage zeigte jüngst, daß Beethoven, wie es scheint, der am meisten gefragte Komponist in den Vereinigten Staaten ist. Demzufolge könnte man sagen, daß Beethoven sehr modern ist, während ein Komponist von so unstreitiger Bedeutung wie Paul Hindemith vollkommen unmodern ist, weil die Umfrage seinen Namen nicht einmal erwähnt.

An sich bedeutet der Ausdruck Modernismus weder Lob noch Tadel und verpflichtet zu nichts. Gerade darin liegt seine Schwäche. Das Wort entzieht sich der Anwendung, die man ihm geben will. Man sagt zwar, daß man mit seiner Zeit leben muß. Der Rat ist überflüssig: wie könnte man etwas anderes tun? Und selbst wenn ich im Vergangenen leben wollte, blieben die heftigsten Bemühungen meines verbrecherischen Wollens vergebens.

Daraus folgt, daß man von der Dehnbarkeit dieses hohen Begriffs profitierte in dem Versuch, ihm Form und Gestalt zu geben. Aber nochmal: was verstehen wir unter Modernismus? Früher wurde das Wort nicht verwendet, es war also unbekannt. Unsere Vorfahren waren jedoch keineswegs dümmer als wir. Sollte es nicht vielmehr das Zeichen einer Dekadenz der Sitten und des Geschmacks sein? Ich glaube, daß man da allerdings bejahend antworten muß.

Abschließend möchte ich sagen, daß es mein Wunschtraum wäre, wenn Sie durch diesen Ausdruck ebenso verwirrt würden wie ich selber. Es wäre soviel einfacher, wenn man aufs Lügen verzichten und sich eingestehen wollte, daß wir als modern bezeichnen, was unserem Snobismus im wahren Sinn des Wortes schmeichelt. Aber lohnt es sich wirklich, dem Snobismus zu schmeicheln? Der Ausdruck Modernismus ist um so peinlicher, als man ihn mit einem anderen in Beziehung setzt, dessen Sinn vollkommen klar ist: ich spreche vom Akademismus.

Man nennt ein Werk akademisch, wenn es genau nach den Vorschriften der Schule komponiert ist. Daraus ergibt sich, daß der Akademismus, wenn man ihn als eine auf der Nachahmung beruhende Schulübung betrachtet, an sich eine nützliche Sache ist und sogar unentbehrlich für die Anfänger, die sich üben, indem sie die Modelle studieren. Es ergibt sich weiter daraus, daß der Akademismus außerhalb der Schule keinen Platz finden sollte und bei denen, die ihn nach ihrer Studienzeit zum Ideal erheben, lediglich zu einer steifen Korrektheit führt, deren Produkte blutlos und trocken sind.

Die zeitgenössischen Musikschriftsteller haben die Gewohnheit angenommen, alle neuen Werke am Maßstab der Modernität zu messen, das heißt am Maßstab des Nichts, und sie verwerfen sehr schnell in den Akademismus (den sie als sein Gegenteil ansehen), was nicht mit den Extravaganzen übereinstimmt, die in ihren Augen den Gipfel des Modernismus darstellen. Für diese Kritiker rangiert alles, was mißtönend und konfus erscheint, automatisch in der Abteilung Modernismus. Alles, was sie notgedrungen klar und geordnet finden müssen und was keinerlei Zweideutigkeit aufkommen läßt, in die sie sich flüchten könnten, rangiert seinerseits in der Abteilung Akademismus. Doch können wir die akademischen Formen benützen, ohne Gefahr zu laufen, selbst Akademiker zu werden. Wem es widerstrebt, sie anzuwenden, wenn er das Bedürfnis danach hat, verrät unleugbar seine Schwäche. Wie oft habe ich dieses seltsame Unverständnis bei denjenigen feststellen können, die sich für gute Richter der Musik und ihrer Geschicke halten! Dies ist um so weniger verständlich, als die gleichen Musikschriftsteller die Entlehnung alter Volks- und Kirchengesänge, die nach einer mit ihrem Wesen unvereinbaren Methode harmonisiert sind, für natürlich und legitim halten. Sie wundern sich nicht über den lächerlichen Gebrauch des Leitmotivs und schließen sich den musikalischen Streifzügen der Agence Cook in Bayreuth an. Sie glauben höchst zeitgemäß zu sein, wenn sie der Einleitung einer Symphonie applaudieren, in der exotische Tonleitern, altmodische Instrumente und Methoden angewandt werden, die für völlig andere Zwecke geschaffen wurden. Da sie um keinen Preis sich zeigen wollen, wie sie sind, fallen sie über den armen Akademismus her, denn sie haben den gleichen Schrecken vor den durch Brauch geheiligten Formen wie ihre Lieblingskomponisten, die sich fürchten, mit diesen Formen in Berührung zu kommen.

Da ich mich so oft akademischer Wendungen bediente, ohne das Vergnügen zu verhehlen, das ich dabei empfand, blieb es mir nicht erspart, ein geschätztes Opfer für den Züchtigungsstab dieser Herren zu werden. Meine größten Feinde erwiesen mir stets die Ehre, anzuerkennen, daß ich mir völlig dessen bewußt bin, was ich tue. Das akademische Temperament läßt sich nicht erwerben. Da ich nicht das dem Akademismus eigene Temperament habe, so bediene ich mich stets wissentlich und freiwillig seiner Formen. Ich bediene mich ihrer ebenso gewissenhaft wie der Folklore. Dies sind die Rohstoffe meiner Arbeit. Und ich finde es ziemlich komisch, daß meine Zensoren eine Haltung einnehmen, bei der sie nicht bleiben können. Denn eines Tages werden sie mir wohl ober übel zugestehen müssen, was sie mir aus Voreingenommenheit verweigern.

Ich bin nicht mehr akademisch als modern, nicht mehr modern als konservativ. Pulcinella würde als Beweis genügen. Sie werden mich also fragen, was ich bin? Ich weigere mich, mich über meine Person zu verbreiten, die außerhalb des Gegenstandes meiner Vorlesung steht. Und wenn ich mich habe hinreißen lassen, Ihnen ein wenig von mir zu sprechen, so geschah dies lediglich, um Ihnen meine Denkweise durch ein Beispiel zu illustrieren, das zugleich persönlich und konkret ist. Ich könnte andere als Ausgleich für mein Schweigen anführen und für meine Weigerung, mich selbst in Szene zu setzen. Sie werden Ihnen noch besser zeigen, wie die Kritik im Lauf der Zeiten ihre informatorische Rolle erfüllt hat. 1737 schrieb der deutsche Musikpublizist Scheibe über Bach: “Dieser große Mann würde von allen Nationen bewundert, wenn er mehr Anmut hätte und seine Kompositionen nicht durch zu viel Schwulst und Verworrenheit verdürbe; und wenn er nicht durch ein Obermaß an Künstlichkeit ihre Schönheiten verdunkeln würde.”

Wollen Sie nun wissen, wie Schüler, der berühmte Schüler, über eine Abendgesellschaft berichtete, auf der er Haydns Schöpfung hörte?

“Das ist ein Misch-Masch ohne Charakter. Haydn ist ein Komponist, dem es an Inspiration fehlt (sie). Das Ganze ist kalt.”

Ludwig Spohr, ein berühmter Komponist, hörte die Neunte Symphonie dreißig Jahre nach Beethovens Tod und entdeckt darin ein neues Argument zugunsten dessen, was er stets gesagt hat, daß es nämlich “Beethoven an ästhetischer Erziehung und an Sinn für das Schöne mangelt”.

Das ist nicht übel; aber es gibt noch Besseres. Für die Feinschmecker haben wir die Meinung des Dichters Grillparzer über die Euryanthe von Weber aufgehoben: “Vollkommener Mangel an Ordnung und Farbe. Diese Musik ist furchtbar. Diese Zerrüttung des Wohlklangs, diese Schändung des Schönen wäre zur Zeit der Griechen gesetzlich bestraft worden. Solche Musik ist polizeiwidrig . ..”

Derartige Beispiele bewahren mich vor der Lächerlichkeit, mich gegen die Inkompetenz meiner Kritiker zu verteidigen und mich über das geringe Interesse zu beklagen, das sie meinen Bemühungen entgegenbringen.

Das soll nicht heißen, daß ich die Rechte der Kritik bestreiten will. Im Gegenteil, ich bedaure, daß sie diese so selten und oft so unpassend ausübt.

“Kritik”, sagt das Wörterbuch, “ist die Kunst, über die literarische Produktion und über die Werke der Freien Künste zu urteilen.” Wir bekennen uns sehr gern zu dieser Definition. Da die Kritik eine Kunst ist, entgeht sie selbst nicht unserer Kritik. Was verlangen wir von ihr? Welche Grenzen ziehen wir ihrem Bereich? In der Tat wollen wir, daß sie in ihrer Ausübung frei ist, und diese besteht darin, das fertige Werk zu beurteilen, aber nicht darin, über die Rechtmäßigkeit seiner Herkunft und seiner Absichten zu faseln.

Ein Autor hat das Recht, von der Kritik zu erwarten, daß sie wenigstens die Gelegenheit anerkenne, die er ihr dadurch gibt, daß er sie über sein Werk urteilen läßt. Was hat es für einen Sinn, sich endlos über das Prinzip der Sache selbst zu ergehen? Wozu dient es, den Autor mit überflüssigen Dingen zu ermüden, indem man ihn fragt, warum er eben dieses Thema, dieses Argument, diese Stimme, diese instrumentale Form wählte? In einem Wort: wozu ist es gut, ihn mit dem Warum zu quälen, anstatt selbst nach dem Wie zu suchen und auf diese Weise die Gründe für den Mißerfolg oder Erfolg darzulegen?

Es ist augenscheinlich leichter, Fragen zu stellen als Antworten zu geben. Es ist leichter, zu verhören als zu erklären.

Es ist meine Überzeugung, daß das Publikum sich immer loyaler zeigt als diejenigen, die sich berufsmäßig zu Richtern über die Kunstwerke aufspielen. Sie können dies einem Manne glauben, der im Lauf seiner Karriere Gelegenheit hatte, mit den verschiedenartigsten Hörern in Berührung zu kommen; ich selbst habe in meiner doppelten Eigenschaft als Autor und Ausübender feststellen können, daß die Reaktionen des Publikums gegenüber einem Werk um so gesünder und für die musikalische Kunst förderlicher waren, je weniger es zugunsten oder zuungunsten dieses Werkes voreingenommen war.

Nach dem Durchfall seines neuesten Theaterstückes erklärte ein geistreicher Mann, daß das Publikum entschieden immer weniger Talent habe ... Ich hingegen meine, daß es den Autoren manchmal an Talent mangelt, und daß das Publikum wenn schon nicht Talent (was niemals die Eigenschaft eines Kollektivs sein kann), so doch wenigstens (falls es sich selbst überlassen ist) eine spontane Frische hat, die seine Reaktion wertvoll macht. Eine Voraussetzung ist allerdings, daß es nicht durch den Bazillus des Snobismus verseucht ist.

Ich höre oft zu den Künstlern sagen: “Warum beklagt ihr euch über die Snobs? Es sind die nützlichsten Diener neuer Tendenzen. Und wenn sie diesen neuen Tendenzen auch nicht aus Überzeugung dienen, so tun sie es wenigstens

in ihrer Eigenschaft als Snobs. Es sind eure besten Kunden." Ich antworte, daß sie schlechte Kunden sind, falsche Kunden, denn sie dienen ebenso dem Irrtum wie der Wahrheit. Da sie allen Dingen dienen wollen, schaden sie den besten, weil sie diese mit den schlimmsten verwechseln.

Alles in allem ziehe ich die Schmähungen eines braven Hörers, der nichts verstanden hat, den falschen Lobreden vor, die ebenso nutzlos sind für diejenigen, die sie von sich geben, wie für den, der sie empfängt. Wie jedes Übel neigt der Snobismus dazu, ein anderes, ihm entgegengesetztes Übel hervorzubringen: den "Pompierismus".

Genau genommen ist der Snob nur eine Art pompier - der Avantgarde.

Die pompiers der Avantgarde sprechen über Musik, wie sie über Freud oder über den Marxismus sprechen. Sie beschwören bei jeder Gelegenheit die Komplexe der Psychoanalyse und gehen so weit, sich heute, wenn auch mit Widerwillen, dem großen Heiligen Thomas von Aquin zu unterwerfen - denn Snobismus ist Ehrensache. Alles in allem ziehe ich ihnen den gewöhnlichen pompier vor, der von der Melodie redet, der, mit der Hand auf dem Herzen, sich auf die ungeschriebenen Gesetze des Gefühls beruft, der das Vorrecht der inneren Erregung verteidigt, den pompier, der um das Edle besorgt ist, der sich zu gegebener Zeit vom Abenteuer des malerischen Orients fangen läßt und so weit geht, daß er selbst meinem Feuervogel die Ehre der Anerkennung erweist. Sie, meine Hörer, wissen genau, daß ich ihn nicht deshalb den anderen vorziehe . . . Ich finde ihn nur weniger gefährlich . . . Doch hätten die pompiers der Avantgarde unrecht, ihre altmodischen Kollegen über Gebühr zu verachten. Die einen wie die anderen werden ihr ganzes Leben lang pompiers bleiben, und die revolutionären pompiers werden schneller unmodern als die anderen: sie sind mehr von der Zeit bedroht . . .

Der wahre Musikfreund entgeht, wie der wahre Mäzen, diesen Kategorien: aber beide sind selten wie alle authentischen Werte. Der falsche Mäzen kommt meistens aus den Reihen der Snobs wie der alte pompier aus der Klasse des Bürgertums. Daher irritiert mich der pompier weitaus weniger als der Snob. Man verteidigt ihn nicht, wenn man feststellt, daß er wahrhaft leicht anzugreifen ist. Wir überlassen diese Attacken den großen Spezialisten der Angelegenheit - den Kommunisten. Unter dem Gesichtspunkt des Humanismus und der spirituellen Entwicklung versteht es sich von selbst, daß der Bourgeois ein Hindernis und eine Gefahr darstellt. Aber diese Gefahr ist allzu bekannt, um uns in dem gleichen Maße zu beunruhigen wie eine andere, die noch nicht als solche erkannt ist: der Snobismus.

Ich kann unmöglich schließen, ohne zwei Worte über den Mäzen zu sagen, der eine maßgebende Rolle in der Entwicklung der Künste gespielt hat. Die Härte der Zeiten und die grassierende Demagogie, die aus dem Staat einen anonymen und stumpfsinnig gleichmacherischen Mäzen machen will, zwingen uns, dem Markgrafen von Brandenburg nachzutrauern, der Johann Sebastian Bach zu Hilfe kam, dem Fürsten von Esterhazy, der sich Haydns annahm, und Ludwig von Bayern, der Wagner protegierte. Da das Mäzenatentum von Tag zu Tag mehr verschwindet, so wollen wir die wenigen Mäzene ehren, die uns bleiben, angefangen von dem armen Mäzen, der genug für die Künstler getan zu haben glaubt, wenn er ihnen eine Tasse Tee als Gegengabe für ihre liebenswürdige Mitwirkung anbietet, bis zu dem anonymen Reichen, der dadurch, daß er das Wohlfahrtsbüro beauftragte, seine großzügigen Gaben zu verteilen, zum Mäzen wird, ohne es zu wissen.

VA02 MARTIN HEIDEGGER

BAUEN, WOHNEN, DENKEN

Im folgenden versuchen wir, über Wohnen und Bauen zu denken. Dieses Denken über das Bauen maßt sich nicht an, Baugedanken zu finden oder gar dem Bauen Regeln zu geben. Dieser Denkversuch stellt das Bauen überhaupt nicht von der Baukunst und der Technik her dar, sondern er verfolgt das Bauen in denjenigen Bereich zurück, wohin jegliches gehört, was *ist*.

Wir fragen:

1. Was ist das Wohnen?
2. Inwiefern gehört das Bauen in das Wohnen?

Zum Wohnen, so scheint es, gelangen wir erst durch das Bauen. Diese, das Bauen, hat jenes, das Wohnen zum Ziel. Indessen sind nicht alle Bauten auch Wohnungen. Brücke und Flughalle, Stadion und Kraftwerk sind Bauten, aber keine Wohnungen; Bahnhof und Autobahn, Staudamm und Markthalle sind Bauten, aber keine Wohnungen. Dennoch stehen die genannten Bauten im Bereich unseres Wohnens. Er reicht über diese Bauten hinweg und beschränkt sich doch wieder nicht auf die Wohnung. Der Lastzugführer ist auf der Autobahn zu Hause, aber er hat dort nicht seine Unterkunft; die Arbeiterin ist in der Spinnerei zu Hause, hat jedoch dort nicht ihre Wohnung; der leitende Ingenieur ist im Kraftwerk zu Hause, aber er wohnt nicht dort. Die genannten Bauten behausen den Menschen. Er bewohnt sie und wohnt gleichwohl nicht in ihnen, wenn Wohnen nur heißt, daß wir eine Unterkunft innehaben. Bei der heutigen Wohnungsnot bleibt freilich dies schon beruhigend und erfreulich; Wohnbauten gewähren wohl Unterkunft, die Wohnungen können heute sogar gut gegliedert, leicht zu bewirtschaften, wünschenswert billig, offen gegen Luft, Licht und Sonne sein, aber: bergen die Wohnungen schon die Gewähr in sich, daß ein *Wohnen* geschieht? Jene Bauten jedoch, die keine Wohnungen sind, bleiben ihrerseits vom Wohnen her bestimmt, insofern sie dem Wohnen der Menschen dienen. So wäre das Wohnen in jedem Falle der Zweck, der allem Bauen vorsteht. Wohnen und Bauen stehen zueinander in der Beziehung von Zweck und Mittel. Allein, solange wir nur dies meinen, nehmen wir Wohnen und Bauen für zwei getrennte Tätigkeiten und stellen dabei etwas Richtiges vor. Doch zugleich verstellen wir uns durch das Zweck-Mittel-Schema die wesentlichen Bezüge. Bauen nämlich ist nicht nur Mittel und Weg zum Wohnen, das Bauen ist in sich selber bereits Wohnen. Wer sagt uns dies? Wer gibt uns überhaupt ein Maß, mit dem wir das Wesen von Wohnen und Bauen durchmessen?

Der Zuspruch über das Wesen einer Sache kommt zu uns aus der Sprache, vorausgesetzt, daß wir deren eigenes Wesen achten. Inzwischen freilich rast ein zügelloses und zugleich gewandtes Reden, Schreiben und Senden von Gesprochenem um den Erdball. Der Mensch gebärdet sich, als sei *er* Bildner und Meister der Sprache, während *sie* doch die Herrin des Menschen bleibt. Vielleicht ist es vor allem anderen die vom Menschen betriebene Verkehrung *dieses* Herrschaftsverhältnisses, was sein Wesen in das Unheimische treibt. Daß wir auf die Sorgfalt des Sprechens halten, ist gut, aber es hilft nicht, solange uns auch dabei noch die Sprache nur als ein Mittel des Ausdrucks dient. Unter allen Zusprüchen, die wir Menschen von uns her *mit* zum Sprechen bringen können, ist die Sprache der höchste und der überall erste.

Was heißt nun Bauen? Das althochdeutsche Wort für bauen, “buan”, bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten. Die eigentliche Bedeutung des Zeitwortes bauen, nämlich wohnen, ist uns verloren gegangen. Eine verdeckte Spur hat sich noch im Wort “Nachbar” erhalten. Der Nachbar ist der “Nachgebur”, der “Nachgebauer”, derjenige, der in der Nähe wohnt. Die Zeitwörter buri, büren, beuren, beuron bedeuten alle das Wohnen, die Wohnstätte. Nun sagt uns freilich das alte Wort buan nicht nur, bauen sei eigentlich wohnen, sondern es gibt uns

zugleich einen Wink, wie wir das von ihm genannte Wohnen denken müssen. Wir stellen uns gewöhnlich, wenn vom Wohnen die Rede ist, ein Verhalten vor, das der Mensch neben vielen anderen Verhaltensweisen auch vollzieht. Wir arbeiten hier und wohnen dort. Wir wohnen nicht bloß, das wäre beinahe Untätigkeit, wir stehen in einem Beruf, wir machen Geschäfte, wir reisen und wohnen unterwegs, bald hier, bald dort. Bauen heißt ursprünglich wohnen. Wo das Wort Bauen noch ursprünglich spricht, sagt es zugleich, *wie weit* das Wesen des Wohnens reicht. Bauen, buan, bhu, beo ist nämlich unser Wort "bin" in den Wendungen: ich bin, du bist, die Imperativform bis, sei. Was heißt dann: ich bin? Das alte Wort bauen, zu dem das "bin" gehört, antwortet: "ich bin", "du bist" besagt: ich wohne, du wohnst. Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Buan, das Wohnen. Mensch sein heißt: als Sterblicher auf der Erde sein, heißt: wohnen. Das alte Wort bauen, das sagt, der Mensch *sei*, insofern er *wohne*, dieses Wort bauen bedeutet nun aber *zugleich*: hegen und pflegen, nämlich den Acker bauen, Reben bauen. Solches Bauen hütet nur, nämlich das Wachstum, das von sich aus seine Früchte zeitigt. Bauen im Sinne von hegen und pflegen ist kein Herstellen. Schiffsbau und Tempelbau dagegen stellen in gewisser Weise ihr Werk selbst her. Das Bauen ist hier im Unterschied zum Pflegen ein Errichten. Beide Weisen das Bauens - bauen als pflegen, lateinisch colere, cultura und bauen als errichten von Bauten, aedificare - sind in das eigentliche bauen, das Wohnen, einbehalten. Das Bauen als Wohnen, d.h. auf der Erde sein, bleibt nun aber für die alltägliche Erfahrung des Menschen das im Vorhinein, wie die Sprache so schön sagt, "Gewohnte". Darum tritt es hinter den mannigfaltigen Weisen, in denen sich das Wohnen vollzieht, hinter den Tätigkeiten des Pflegens und Errichtens, zurück. Diese Tätigkeiten nehmen in der Folge den Namen bauen und damit die Sache des Bauens für sich allein in Anspruch. Der eigentliche Sinn des Bauens, nämlich das Wohnen, gerät in die Vergessenheit.

Dieses Ereignis sieht zunächst so aus, als sei es lediglich ein Vorgang innerhalb des Bedeutungswandels bloßer Wörter. In Wahrheit verbirgt sich darin jedoch etwas Entscheidendes, nämlich: das Wohnen wird nicht als das Sein des Menschen erfahren; das Wohnen wird vollends nie als der Grundzug des Menschen gedacht.

Daß die Sprache die eigentliche Bedeutung des Wortes bauen, das Wohnen, gleichsam zurücknimmt, bezeugt jedoch das Ursprüngliche dieser Bedeutungen; denn bei den wesentlichen Worten der Sprache fällt ihr eigentlich Gesagtes zugunsten des vordergründig Gemeinten leicht in die Vergessenheit. Das Geheimnis des Vorganges hat der Mensch noch kaum bedacht. Die Sprache entzieht dem Menschen ihr einfaches und hohes Sprechen. Aber dadurch verstummt ihr anfänglicher Zuspruch nicht, er schweigt nur. Der Mensch freilich unterläßt es, auf dieses Schweigen zu achten.

Hören wir jedoch auf das, was die Sprache im Wort bauen sagt, dann vernehmen wir dreierlei:

1. Bauen ist eigentlich Wohnen.

2. Das Wohnen ist die Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind.

3. Das Bauen als Wohnen entfaltet sich zum Bauen, das pflegt, nämlich das Wachstum, - und zum Bauen, das Bauten errichtet.

Bedenken wir dieses Dreifache, dann vernehmen wir einen Wink und merken uns folgendes: Was das Bauen von Bauten in seinem Wesen sei, können wir nicht einmal zureichend *fragen*, geschweige denn sachgemäß entscheiden, solange wir nicht daran denken, dass jedes Bauen in sich ein Wohnen ist. Wir wohnen nicht, weil wir gebaut haben, sondern wir bauen und haben gebaut, insofern wir wohnen, d h. *als die Wohnenden* sind. Doch worin besteht das Wesen des Wohnen? Hören wir noch einmal auf den Zuspruch der Sprache: das altsächsische "wuon", das gotische "wunian" bedeuten ebenso wie das alte Wort bauen das Bleiben, das Sich-Aufhalten. Aber das gotische "wunian"

sagt deutlicher, wie dieses Bleiben erfahren wird. Wunian heißt: zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben. Das Wort Friede meint das Freie, das Frye, und fry bedeutet: bewahrt vor Schaden und Bedrohung, bewahrt - vor... d. h. geschont. Freien bedeutet eigentlich schonen. Das Schonen selbst besteht nicht nur darin, daß wir dem Geschonten nichts antun. Das eigentliche Schonen ist etwas *Positives* und geschieht dann, wenn wir etwas zum voraus in seinem Wesen belassen, wenn wir etwas eigens in sein Wesen zurückbergen, es entsprechend dem Wort freien: einfrieden. Wohnen, zum Frieden gebracht sein, heißt: eingefriedet bleiben in das Frye, d. h. in das Freie, das jegliches in sein Wesen schont. *Der Grundzug des Wohnens ist dieses Schonen.* Er durchzieht das Wohnen in seiner ganzen Weite. Sie zeigt sich uns, sobald wir daran denken, daß im Wohnen das Menschsein beruht, und zwar im Sinne des Aufenthalts der Sterblichen auf der Erde.

Doch "auf der Erde" heißt schon "unter dem Himmel". Beides meint *mit* "Bleiben vor dem Göttlichen" und schließt ein "gehörend in das Miteinander der Menschen". Aus einer *ursprünglichen* Einheit gehören die Vier: Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen in eins.

Die Erde ist die dienend Tragende, die blühend Fruchtende, hingebreitet im Gestein und Gewässer, aufgehend zu Gewächs und Getier. Sagen wir Erde, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

Der Himmel ist der wölbende Sonnengang, der gestaltwechselnde Mondlauf, der wandernde Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende, Licht und Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirtliche und Unwirtliche der Wetter, Wolkenzug und bläuende Tiefe des Äthers. Sagen wir Himmel, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

Die Göttlichen sind die winkenden Boten der Gottheit. Aus dem heiligen Walten dieser erscheint der Gott in seine Gegenwart oder er entzieht sich in seine Verhüllung. Nennen wir die Göttlichen, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben ist, den Tod *als* Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt, und zwar fortwährend, solange er auf der Erde, unter dem Himmel, vor den Göttlichen bleibt. Nennen wir die Sterblichen, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier.

Diese ihre Einfalt nennen wir *das Geviert.* Die Sterblichen *sind* im Geviert, indem sie *wohnen.* Der Grundzug des Wohnens aber ist das Schonen. Die Sterblichen wohnen in der Weise, dass sie das Geviert in sein Wesen schonen. Demgemäß ist das wohnende Schonen vierfältig.

Die Sterblichen wohnen, insofern sie die Erde retten - das Wort in dem alten Sinne genommen, den Les-sing noch kannte. Die Rettung entreißt nicht nur einer Gefahr, retten bedeutet eigentlich: etwas in sein eigenes Wesen freilassen. Die Erde retten ist mehr als sie ausnützen oder gar abmühen. Das Retten der Erde meistert die Erde nicht und macht sich die Erde nicht untertan, von wo nur ein Schritt ist zur schrankenlosen Ausbeutung.

Die Sterblichen wohnen, insofern sie den Himmel als Himmel empfangen. Sie lassen der Sonne und dem Mond ihre Fahrt, den Gestirnen ihre Bahn, den Zeiten des Jahres ihren Segen und ihre Unbill, sie machen die Nacht nicht zum Tag und den Tag nicht zur gehetzten Unrast.

Die Sterblichen wohnen, insofern sie die Göttlichen als die Göttlichen erwarten. Hoffend halten sie ihnen das Unverhoffte entgegen. Sie warten der Winke ihrer Ankunft und verkennen nicht die Zeichen ihres Fehls. Sie machen sich nicht ihre Götter und betreiben nicht den Dienst an Götzen. Im Unheil noch warten sie des entzogenen Heils.

Die Sterblichen wohnen, insofern sie ihr eigenes Wesen, daß sie nämlich den Tod als Tod vermögen, in den Brauch dieses Vermögens geleiten, damit ein guter Tod sei. Die Sterblichen in das Wesen des Todes geleiten, bedeutet keineswegs, den Tod als das leere Nichts zum Ziel setzen; es meint auch nicht, das Wohnen durch ein blindes Starren auf das Ende verdüstern.

Im Retten der Erde, im Empfangen des Himmels, im Erwarten der Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich das Wohnen als das vierfältige Schonen des Gevierts. Schonen heißt: das Geviert in seinem Wesen hüten. Was in die Hut genommen wird, muss geborgen werden. Wo aber verwahrt das Wohnen, wenn es das Geviert schont, dessen Wesen? Wie vollbringen die Sterblichen das Wohnen als dieses Schonen? Die Sterblichen vermöchten dies niemals, wäre das Wohnen nur ein Aufenthalt auf der Erde, unter dem Himmel, vor den Göttlichen, mit den Sterblichen. Das Wohnen ist vielmehr immer schon ein Aufenthalt bei den Dingen. Das Wohnen als Schonen verwahrt das Geviert in dem, wobei die Sterblichen sich aufhalten: in den Dingen.

Der Aufenthalt bei den Dingen ist jedoch der genannten Vierfalt des Schonens nicht als etwas Fünftes nur angehängt, im Gegenteil: der Aufenthalt bei den Dingen ist die einzige Weise, wie sich der vierfältige Aufenthalt im Geviert jeweils einheitlich vollbringt. Das Wohnen schont das Geviert, indem es dessen Wesen in die Dinge bringt. Allein die Dinge selbst bergen das Geviert *nur dann*, wenn sie selber *als* Dinge in ihrem Wesen gelassen werden. Wie geschieht das? Dadurch, daß die Sterblichen die wachstümlichen Dinge hegen und pflegen, daß sie Dinge, die nicht wachsen, eigens errichten. Das Pflegen und das Errichten ist das Bauen im engeren Sinne. *Das Wohnen* ist, insofern es das Geviert in die Dinge verwahrt, als dieses Verwahren *ein Bauen*. Damit sind wir auf den Weg der zweiten Frage gebracht:

II

Inwiefern gehört das Bauen in das Wohnen?

Die Antwort auf diese Frage erläutert uns, was das Bauen, aus dem Wesen des Wohnens gedacht, eigentlich ist. Wir beschränken uns auf das Bauen im Sinne des Errichtens von Dingen und fragen: was ist ein gebautes Ding? Als Beispiel diene unserem Nachdenken eine Brücke.

Die Brücke schwingt sich “leicht und kräftig” über den Strom. Sie verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke läßt sie eigens gegeneinander über liegen. Die andere Seite ist durch die Brücke gegen die eine abgesetzt. Die Ufer ziehen auch nicht als gleichgültige Grenzstreifen des festen Landes den Strom entlang. Die Brücke bringt mit den Ufern jeweils die eine und die andere Weite der rückwärtigen Uferlandschaft an den Strom. Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke *versammelt* die Erde als Landschaft um den Strom. So geleitet sie ihn durch die Auen. Die Brückenpfeiler tragen, aufruhend im Strombett, den Schwung der Bogen, die den Wassern des Stromes ihre Bahn lassen. Mögen die Wasser ruhig und munter fortwandern, mögen die Fluten des Himmels beim Gewittersturm oder der Schneeschmelze in reissenden Wogen um die Pfeilerbogen schiessen, die Brücke ist bereit für die Wetter des Himmels und deren wendisches Wesen. Auch dort, wo die Brücke den Strom überdeckt, hält sie sein Strömen dadurch dem Himmel zu, daß sie es für Augenblicke in das Bogentor aufnimmt und daraus wieder freigibt.

Die Brücke läßt dem Strom seine Bahn und gewährt zugleich den Sterblichen ihren Weg, daß sie von Land zu Land gehen und fahren. Brücken geleiten auf mannigfache Weise. Die Stadtbrücke führt vom Schlossbezirk zum Domplatz, die Flussbrücke vor der Landstadt bringt Wagen und Gespann zu den umliegenden Dörfern. Der unscheinbare Bachübergang der alten Steinbrücke gibt dem Erntewagen seinen Weg von der Flur in das Dorf, trägt die Holzfuhre vom Feldweg zur Landstrasse. Die Autobahnbrücke ist eingespannt in das Liniennetz des rechnenden und möglichst schnellen Fernverkehrs. Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen. Die Brücke überschwingt bald in hohen, bald in flachen Bogen Fluß und Schlucht; ob die Sterblichen das Überschwingende der Brückenbahn in der Acht behalten oder vergessen, daß sie immer schon unterwegs zur letzten Brücke, im Grunde danach trachten, ihr Gewöhnliches und Unheiles zu übersteigen, um sich vor das Heile des Göttlichen zu bringen. Die Brücke *sammelt* als der überschwingende Übergang vor die Göttlichen. Mag deren Anwesen eigens bedacht und sichtbarlich *bedankt* sein wie in der Figur des Brückenheiligen, mag es verstellt oder gar weggeschoben bleiben.

Die Brücke *versammelt* auf *ihre* Weise Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen bei sich. Versammlung heißt nach einem alten Wort unserer Sprache “thing”. Die Brücke ist - und zwar *als* die gekennzeichnete Versammlung des Gevierts - ein Ding. Man meint freilich, die Brücke sei zunächst und eigentlich *bloß* eine Brücke. Nachträglich und gelegentlich könne sie dann auch noch mancherlei ausdrücken. Als ein solcher Ausdruck werde sie dann zum Symbol, zum Beispiel für all das, was vorhin genannt wurde. Allein die Brücke ist, wenn sie eine echte Brücke ist, niemals zuerst blosse Brücke und hinterher ein Symbol. Die Brücke ist ebenso wenig im voraus nur ein Symbol in dem Sinn, daß sie etwas ausdrückt, was, streng genommen, nicht zu ihr gehört. Wenn wir die Brücke streng nehmen, zeigt sie sich nie als Ausdruck. Die Brücke ist ein Ding und *nur dies*. Nur? Als dieses Ding versammelt sie das Geviert.

Unser Denken ist freilich von Alters her gewohnt, das Wesen des Dinges *zu dürftig* anzusetzen. Dies hatte im Verlauf des abendländischen Denkens zur Folge, daß man das Ding als ein unbekanntes X vorstellt, das mit wahrnehmbaren Eigenschaften behaftet ist. Von da aus gesehen, erscheint uns freilich alles, *was schon zum versammelnden Wesen dieses Dinges gehört*, als nachträglich hineingedeutete Zutat. Indessen wäre die Brücke niemals eine blosse Brücke, wäre sie nicht ein Ding.

Die Brücke ist freilich ein Ding *eigener* Art; denn sie versammelt das Geviert in *der* Weise, daß sie ihm eine *Stätte* verstattet. Aber nur solches, was *selber* ein *Ort* ist, kann eine Stätte einräumen. Der Ort ist nicht schon vor der Brücke vorhanden. Zwar gibt es, bevor die Brücke steht, den Strom entlang viele Stellen, die durch etwas besetzt werden können. Eine unter ihnen ergibt sich als ein Ort und zwar *durch die Brücke*. So kommt denn die Brücke nicht erst an einen Ort hin zu stehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht erst ein Ort. Sie ist ein Ding, versammelt das Geviert, versammelt jedoch in der Weise, daß sie dem Geviert eine Stätte verstattet. Aus dieser Stätte bestimmen sich Plätze und Wege, durch die ein Raum eingeräumt wird.

Dinge, die in solcher Art Orte sind, verstatten jeweils erst Räume. Was dieses Wort “Raum” nennt, sagt seine alte Bedeutung. Raum, Rum heißt freigemachter Platz für Siedlung und Lager. Ein Raum ist etwas Eingeräumtes, Freigegebenes, nämlich in eine Grenze, griechisch περαςς. Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*. Darum ist der Begriff: orismóß d.h. Grenze. Raum ist wesenhaft das Eingeräumte, in seine Grenze Eingelassene. Das Eingeräumte wird jeweils gestattet und so gefügt, d. h. versammelt durch einen Ort, d. h. durch ein Ding von der Art der Brücke. *Demnach empfangen die Räume ihr Wesen aus Orten und nicht aus “dem” Raum.*

Dinge, die als Orte eine Stätte verstatten, nennen wir jetzt vorgreifend Bauten. Sie heißen so, weil sie durch das errichtende Bauen hervorgebracht sind. Welcher Art jedoch dieses Hervorbringen, nämlich das Bauen, sein muss, erfahren wir erst, wenn wir zuvor das Wesen jener Dinge bedacht haben, die von sich her zu ihrer Herstellung das Bauen als Hervorbringen verlangen. Diese Dinge sind Orte, die dem Geviert eine Stätte verstatten, welche Stätte jeweils einen Raum einräumt. Im Wesen dieser Dinge als Orte liegt der Bezug von Ort und Raum, liegt aber auch die Beziehung des Ortes zum Menschen, der sich bei ihm aufhält. Darum versuchen wir jetzt, das Wesen dieser Dinge, die wir Bauten nennen, dadurch zu verdeutlichen, daß wir folgendes kurz bedenken.

Einmal: in welcher Beziehung stehen Ort und Raum? Und zum anderen: welches ist das Verhältnis von Mensch und Raum?

Die Brücke ist ein Ort. Als solches Ding verstattet sie einen Raum, in den Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen eingelassen sind. Der von der Brücke verstattete Raum enthält mancherlei Plätze in verschiedener Nähe und Ferne zur Brücke. Diese Plätze lassen sich nun aber als blosse Stellen ansetzen, zwischen denen ein durchmeßbarer Abstand besteht; ein Abstand, griechisch ein "σταδιον", ist immer eingeräumt, und zwar durch blosse Stellen. Das so von den Stellen Eingeräumte ist ein Raum eigener Art. Er ist als Abstand, als Stadion, das, was uns dasselbe Wort Stadion lateinisch sagt, ein "spatium", ein Zwischenraum. So können Nähe und Ferne zwischen Menschen und Dingen zu blossen Entfernungen, zu Abständen des Zwischenraums werden. In einem Raum, der lediglich als spatium vorgestellt ist, erscheint jetzt die Brücke als ein blosses Etwas an einer Stelle, welche Stelle jederzeit von irgendetwas anderem besetzt oder durch eine blosse Markierung ersetzt werden kann. Nicht genug, aus dem Raum als Zwischenraum lassen sich die blossen Ausspannungen nach Höhe, Breite und Tiefe herausheben. Dieses so Abgezogene, lateinisch abstractum, stellen wir als die reine Mannigfaltigkeit der drei Dimensionen vor. Was jedoch diese Mannigfaltigkeit einräumt, wird auch nicht mehr durch Abstände be-stimmt, ist kein spatium mehr, sondern nur noch extensio - Ausdehnung. Der Raum als extensio läßt sich aber noch einmal abziehen, nämlich auf analytisch-algebraische Relationen. Was diese einräumen, ist die Möglichkeit der rein mathematischen Konstruktion von Mannigfaltigkeiten mit beliebig vielen Dimensionen. Man kann dieses mathematisch Ein-geräumte "den" Raum nennen. Aber "der" Raum in diesem Sinne enthält keine Räume und Plätze. Wir finden in ihm niemals Orte, d. h. Dinge von der Art der Brücke. Wohl dagegen liegt umgekehrt in den Räumen, die durch Orte eingeräumt sind, jederzeit der Raum als Zwischenraum und in diesem wieder der Raum als reine Ausdehnung. Spatium und extensio geben jederzeit die Möglichkeit, die Dinge und das, was sie einräumen, nach Abständen, nach Strecken, nach Richtungen zu durchmessen und diese Masse zu berechnen. In keinem Falle sind jedoch die Maß-Zahlen und ihre Dimensionen nur deshalb, weil sie auf alles Ausgedehnte *allgemein* anwendbar sind, auch schon der *Grund* für das Wesen der Räume und Orte, die mit Hilfe des Mathematischen durchmeßbar sind. Inwiefern unterdessen auch die moderne Physik durch die Sache selbst gezwungen wurde, das räumliche Medium des kosmischen Raumes als Feldeinheit vorzustellen, die durch den Körper als dynamisches Zentrum bestimmt wird, kann hier nicht erörtert werden.

Die Räume, die wir alltäglich durchgehen, sind von Orten eingeräumt; deren Wesen gründet in Dingen von der Art der Bauten. Achten wir auf diese Beziehungen zwischen Ort und Räumen, zwischen Räumen und Raum, dann gewinnen wir einen Anhalt, um das Verhältnis von Mensch und Raum zu bedenken.

Ist die Rede von Mensch und Raum, dann hört sich dies an, als stünde der Mensch auf der einen und der Raum auf der anderen Seite. Doch der Raum ist kein Gegenüber für den Menschen. Er ist weder ein äusserer Gegenstand noch ein inneres Erlebnis. Es gibt nicht die Menschen und ausserdem *Raum*; denn sage ich "ein Mensch" und denke ich mit diesem Wort denjenigen, der menschlicher Weise ist, das heißt wohnt, dann nenne ich mit dem Namen "ein Mensch" bereits den Aufenthalt im Geviert bei den Dingen. Auch dann, wenn wir uns zu Dingen verhalten, die

nicht in der greifbaren Nähe sind, halten wir uns bei den Dingen selbst auf. Wir stellen die fernen Dinge nicht bloß - wie man lehrt - innerlich vor, so daß als Ersatz für die fernen Dinge in unserem Innern und im Kopf nur Vorstellungen von ihnen ablaufen. Wenn wir jetzt - wir alle - von hier aus an die alte Brücke in Heidelberg denken, dann ist das Hindenken zu jenem Ort kein blosses Erlebnis in den hier anwesenden Personen, vielmehr gehört es zum Wesen unseres Denkens *an* die genannte Brücke, daß dieses Denken *in sich* die Ferne zu diesem Ort *durchsteht*. Wir sind von hier aus bei der Brücke dort und nicht etwa bei einem Vorstellungsinhalt in unserem Bewusstsein. Wir können sogar von hier aus jener Brücke und dem, was sie einräumt, weit näher sein als jemand, der sie alltäglich als gleichgültigen Flussübergang benützt. Räume und mit ihnen "der" Raum sind in den Aufenthalt der Sterblichen stets schon eingeräumt. Räume öffnen sich dadurch, daß sie in das Wohnen des Menschen eingelassen sind. Die Sterblichen *sind*, das sagt: *wohnend* durchstehen sie Räume auf Grund ihres Aufenthaltes bei Dingen und Orten. Und nur weil die Sterblichen ihrem Wesen gemäss Räume durchstehen, können sie Räume durchgehen. Doch beim Gehen geben wir jenes Stehen nicht auf. Vielmehr gehen wir stets so durch Räume, daß wir sie dabei schon ausstehen, indem wir uns ständig bei nahen und fernen Orten und Dingen aufhalten. Wenn ich zum Ausgang des Saales gehe, bin ich schon dort und könnte gar nicht hingehen, wenn ich nicht so wäre, daß ich dort bin. Ich bin niemals nur hier als dieser abgekapselte Leib, sondern ich bin dort, d. h. den Raum schon durchstehend, und nur so kann ich ihn durchgehen.

Selbst dann, wenn die Sterblichen "in sich gehen", verlassen sie die Zugehörigkeit zum Geviert nicht. Wenn wir uns - wie man sagt - auf uns selbst besinnen, kommen wir im Rückgang auf uns von den Dingen her, *ohne* den Aufenthalt bei den Dingen je *preiszugeben*. Sogar der Bezugsverlust zu den Dingen, der in depressiven Zuständen eintritt, wäre gar nicht möglich, wenn nicht auch dieser Zustand das bliebe, was er als ein menschlicher ist, nämlich ein Aufenthalt *bei* den Dingen. Nur wenn dieser Aufenthalt das Menschsein schon bestimmt, können uns die Dinge, bei denen wir sind, auch *nicht* ansprechen, uns auch *nichts* mehr angehen.

Der Bezug des Menschen zu Orten und durch Orte zu Räumen beruht im Wohnen. Das Verhältnis von Mensch und Raum ist nichts anderes als das wesentlich gedachte Wohnen.

Wenn wir auf die versuchte Weise der Beziehung zwischen Ort und Raum, aber auch dem Verhältnis von Mensch und Raum nachdenken, fällt ein Licht auf das Wesen der Dinge, die Orte sind und die wir Bauten nennen.

Die Brücke ist ein Ding solcher Art. Der Ort läßt die Einfalt von Erde und Himmel, von Göttlichen und von Sterblichen in eine Stätte ein, indem er die Stätte in Räume einrichtet. Der Ort räumt das Geviert in einem zwiefachen Sinne ein. Der Ort *läßt* das Geviert *zu* und der Ort *richtet* das Geviert *ein*. Beide, nämlich Einräumen als Zulassen und Einräumen als Einrichten, gehören zusammen. Als das zwiefache Einräumen ist der Ort eine Hut des Gevierts oder wie dasselbe Wort sagt: ein Huis, ein Haus. Dinge von der Art solcher Orte behausen den Aufenthalt der Menschen. Dinge dieser Art sind Behausungen, aber nicht notwendig Wohnungen im engeren Sinne.

Das Hervorbringen solcher Dinge ist das Bauen. Sein Wesen beruht darin, daß es der Art dieser Dinge entspricht. Sie sind Orte, die Räume verstatten. Deshalb ist das Bauen, weil es Orte errichtet, ein Stiften und Fügen von Räumen. Weil das Bauen Orte hervorbringt, kommt mit der Fügung ihrer Räume notwendig auch der Raum als spatium und als extensio in das dinghafte Gefüge der Bauten. Allein das Bauen gestaltet niemals "den" Raum. Weder unmittelbar noch mittelbar. Gleichwohl ist das Bauen, weil es Dinge als Orte hervorbringt, dem Wesen der Räume und der Wesensherkunft "des" Raumes näher als alle Geometrie und Mathematik. Das Bauen errichtet Orte, die dem Geviert eine Stätte einräumen. Aus der Einfalt, in der Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen zueinander gehören, *empfängt* das Bauen die *Weisung* für sein Errichten von Orten. Aus dem Geviert *übernimmt* das Bauen die Masse für alles Durchmessen und jedes Ausmessen der Räume, die jeweils durch die gestifteten

Orte eingeräumt sind. Die Bauten verwahren das Geviert. Sie sind Dinge, die auf ihre Weise das Geviert schonen. Das Geviert zu schonen, die Erde zu retten, den Himmel zu empfangen, die Göttlichen zu erwarten, die Sterblichen zu geleiten, dieses vierfältige Schonen ist das einfache Wesen des Wohnens. So prägen denn die echten Bauten das Wohnen in sein Wesen und behausen dieses Wesen.

Das gekennzeichnete Bauen ist ein ausgezeichnetes Wohnenlassen. *Ist* es dieses in der Tat, dann *hat* das Bauen schon dem Zuspruch des Gevierts entsprochen. Auf dieses Entsprechen bleibt alles Planen gegründet, das seinerseits den Entwürfen für die Risse die gemässen Bezirke öffnet.

Sobald wir versuchen, das Wesen des errichtenden Bauens aus dem Wohnenlassen zu denken, erfahren wir deutlicher, worin jenes Hervorbringen beruht, als welches das Bauen sich vollzieht. Gewöhnlich nehmen wir das Hervorbringen als eine Tätigkeit, deren Leistungen ein Ergebnis, den fertigen Bau, zur Folge haben. Man kann das hervorbringen so vorstellen: Man fasst etwas Richtiges und trifft doch nie sein Wesen, das ein Herbringen ist, das vorbringt. Das Bauen bringt nämlich das Geviert *her* in ein Ding, die Brücke, und bringt das Ding als einen Ort *vor* in das schon Anwesende, das jetzt erst *durch* diesen Ort eingeräumt ist.

Hervorbringen heißt griechisch τικτω. Zur Wurzel tec dieses Zeitwortes gehört das Wort τεχνη, Technik. Dies bedeutet für die Griechen weder Kunst noch Handwerk, sondern: etwas als dieses oder jenes so oder anders in das Anwesende erscheinen lassen. Die Griechen denken die τεχνη, das Hervorbringen, vom Erscheinenlassen her. Die so zu denkende τεχνη verbirgt sich von altersher im Tektonischen der Architektur. Sie verbirgt sich neuerdings noch und entschiedener im Technischen der Kraftmaschinentechnik. Aber das Wesen des bauenden Hervorbringens läßt sich weder aus der Baukunst noch aus dem Ingenieurbau, noch aus einer blossen Verkoppelung beider zureichend denken. Das bauende Hervorbringen wäre *auch dann nicht* angemessen bestimmt, wollten wir es im Sinne der ursprünglich griechischen τεχνη *nur* als Erscheinenlassen denken, das ein Hervorgebrachtes als ein Anwesendes in dem schon Anwesenden anbringt.

Das Wesen des Bauens ist das Wohnenlassen. Der Wesensvollzug des Bauens ist das Errichten von Orten durch das Fügen ihrer Räume. *Nur wenn wir das Wohnen vermögen, können wir bauen.* Denken wir für eine Weile an einen Schwarzwaldhof, den vor zwei Jahrhunderten noch bäuerliches Wohnen baute. Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen *einfältig* in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet. Es hat den Hof an die windgeschützte Berglehne gegen Mittag zwischen die Matten in die Nähe der Quelle gestellt. Es hat ihm das weit ausladende Schindeldach gegeben, das in geeigneter Schräge die Schneelasten trägt und tief herabreichend die Stuben gegen die Stürme der langen Winternächte schützt. Es hat den Herrgottswinkel hinter dem gemeinsamen Tisch nicht vergessen, es hat die geheiligten Plätze für Kindbett und Totenbaum, so heißt dort der Sarg, in die Stuben eingeräumt und so den verschiedenen Lebensaltern unter einem Dach das Gepräge ihres Ganges durch die Zeit vorgezeichnet. Ein Handwerk, das selber dem Wohnen entsprungen, seine Geräte und Gerüste noch als Dinge braucht, hat den Hof gebaut.

Nur wenn wir das Wohnen vermögen, können wir bauen. Der Hinweis auf den Schwarzwaldhof meint keineswegs, wir sollten und könnten zum Bauen dieser Höfe zurückkehren, sondern er veranschaulicht an einem *gewesenen* Wohnen, wie *es* zu bauen vermochte.

Das Wohnen aber ist *der Grundzug* des Seins, demgemäss die Sterblichen sind. Vielleicht kommt durch diesen Versuch, dem Wohnen und Bauen nachzudenken, um einiges deutlicher ans Licht, daß das Bauen in das Wohnen gehört und wie es von ihm sein Wesen empfängt. Genug wäre gewonnen, wenn Wohnen und Bauen in das *Fragwürdige* gelangten und so etwas *Denkwürdiges* blieben.

Dass jedoch das Denken selbst in demselben Sinn wie das Bauen, nur auf eine andere Weise, in das Wohnen gehört, mag der hier versuchte Denkweg bezeugen.

Bauen und Denken sind jeweils nach ihrer Art für das Wohnen unumgänglich. Beide sind aber auch unzulänglich für das Wohnen, solange sie abgesondert das Ihre betreiben, statt aufeinander zu hören. Dies vermögen sie, wenn beide, Bauen und Denken, dem Wohnen gehören, in ihren Grenzen bleiben und wissen, daß eines wie das andere aus der Werkstatt einer langen Erfahrung und unablässigen Übung kommt.

Wir versuchen, dem Wesen des Wohnens nachzudenken. Der nächste Schritt auf diesem Wege wäre die Frage: wie steht es mit dem Wohnen in unserer bedenklichen Zeit? Man spricht allenthalben und mit Grund von der Wohnungsnot. Man redet nicht nur, man legt Hand an. Man versucht, die Not durch Beschaffung von Wohnungen, durch die Förderung des Wohnungsbaues, durch Planung des ganzen Bauwesens zu beheben. So hart und bitter, so hemmend und bedrohlich der Mangel an Wohnungen bleibt, die *eigentliche Not des Wohnens* besteht nicht erst im Fehlen von Wohnungen. Die eigentliche Wohnungsnot ist auch älter als die Weltkriege und die Zerstörungen, älter auch denn das Ansteigen der Bevölkerungszahl auf der Erde und die Lage des Industrie-Arbeiters. Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer erst wieder suchen, daß sie *das Wohnen erst lernen müssen*. Wie, wenn die Heimatlosigkeit des Menschen darin bestünde, daß der Mensch die *eigentliche* Wohnungsnot noch gar nicht *als die* Not bedenkt? Sobald der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit *bedenkt*, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch, der die Sterblichen in das Wohnen *ruft*.

Wie anders aber können die Sterblichen diesem Zuspruch entsprechen als dadurch, daß sie an *ihrem* Teil versuchen, von sich her das Wohnen in das Volle seines Wesens zu bringen? Sie vollbringen dies, wenn sie aus dem Wohnen bauen und für das Wohnen denken.

VA03 ITALO CALVINO
GENAUIGKEIT

Für die alten Ägypter wurde Genauigkeit durch eine Feder symbolisiert, die als Gewicht auf der Seelenwaage diente. Diese leichte Feder trug den Namen Maat und war die Göttin der Waage. Die Hieroglyphe für Maat bezeichnete auch das Längenmaß, die dreiunddreißig Zentimeter des Einheitsziegels, sowie den Grundton der Flöte.

Diese Kenntnisse habe ich aus einem Vortrag von Giorgio de Santillana über die Präzision der Alten beim Beobachten der Himmelsphänomene, den ich 1963 in Italien hörte und von dem ich tief beeindruckt war. In diesen Tagen denke ich oft an Santillana, denn er war es, der mir 1960 in Massachusetts als Führer diente, als ich meinen ersten Besuch in den Vereinigten Staaten machte. Zum Gedenken an seine Freundschaft beginne ich diese Vorlesung über die Genauigkeit in der Literatur mit Maat, der Göttin der Waage - umso lieber, als die Waage mein Tierkreiszeichen ist.

Zunächst einmal will ich versuchen, mein Thema einzugrenzen. Genauigkeit heißt für mich vor allem dreierlei:

1. Eine wohldefinierte und wohlkalkulierte Planung des Werkes;

2. Die Evokation von klaren, markanten und einprägsamen visuellen Bildern; im Italienischen haben wir dafür ein Adjektiv, das es im Englischen [und Deutschen] nicht gibt: *icastico*, von griechisch *eikastikós*;

3 . Eine Sprache mit größtmöglicher Präsizion in der Wortwahl wie auch in der Wiedergabe der Nuancen des Denkens und der Phantasie.

Warum drängt es mich, Werte zu verteidigen, die vielen ganz selbstverständlich erscheinen werden? Ich glaube, mein erster Antrieb dazu kommt aus einer gewissen Überempfindlichkeit oder Allergie: Mir scheint, daß die Sprache immer nur in einer zufälligen, ungefähren und achtlosen Weise benutzt wird, und das irritiert mich ganz ungemein. Denken Sie bitte nicht, diese meine Reaktion entspräche einer Unduldsamkeit gegenüber dem Nächsten: die größte Irritation empfinde ich, wenn ich mich selber sprechen höre. Deshalb versuche ich immer, so wenig wie möglich zu sprechen, und wenn ich es vorziehe zu schreiben, so weil ich beim Schreiben jeden Satz so oft korrigieren kann, wie es nötig ist, um, ich sage nicht: mit meinen Worten zufrieden zu sein, aber doch wenigstens die Gründe der Unzufriedenheit, die ich mir bewußt machen kann, zu beseitigen. Die Literatur, ich meine diejenige Literatur, die diesen Anforderungen genügt, ist das Gelobte Land, in dem die Sprache das wird, was sie eigentlich sein sollte.

Manchmal scheint mir, als ob eine Pestepidemie über die Menschheit gekommen wäre und sie gerade in ihrer charakteristischsten Fähigkeit getroffen hätte, das heißt eben im Gebrauch der Worte, eine Pest der Sprache, die sich als Verlust von Unterscheidungsvermögen und Unmittelbarkeit ausdrückt, als ein Automatismus, der dazu neigt, den Ausdruck auf die allgemeinsten, anonymsten und abstraktesten Formeln zu verflachen, die Bedeutungen zu verwässern, die Ausdrucksecken und -kanten abzuschleifen und jeden Funken zu ersticken, der beim Zusammenprall der Worte mit neuen Situationen entsteht.

Ich will hier nicht der Frage nachgehen, ob die Ursache dieser Epidemie in der Politik zu suchen ist, in der Ideologie, in der bürokratischen Gleichschaltung, in der Homogenisierung der Massenmedien oder in der Art, wie die Schule eine Kultur des Mittelmaßes verbreitet. Was mich interessiert, sind die Möglichkeiten zu einer Heilung. Die Literatur (und vielleicht nur sie) kann Antikörper bilden, die sich der Ausbreitung dieser Sprachpest entgegenstellen.

Ich möchte hinzufügen, daß es nicht nur die Sprache ist, die mir von dieser Pest befallen zu sein scheint. Auch die Bilder sind es. Wir leben unter einem Dauerregen von Bildern, die mächtigsten Medien tun nichts anderes als die Welt in Bilder zu verwandeln und sie durch eine Phantasmagorie von Spiegelspielen zu vervielfachen: Bilder, denen zum großen Teil die innere Notwendigkeit fehlt, die jedes Bild charakterisieren sollte, in der Form und im Inhalt, im Vermögen, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und im Reichtum an möglichen Bedeutungen. Ein großer Teil dieses Bildergewölks vergeht sofort wie jene Träume, die keine Spur im Gedächtnis zurücklassen; was jedoch nicht vergeht, ist ein Gefühl von Leere und Unbehagen.

Aber vielleicht ist ja diese Inkonsistenz nicht nur eine Krankheit der Bilder und der Sprache, sondern der Welt. Die Pest befällt auch das Leben der Menschen und die Geschichte der Nationen, sie macht alle Geschichten unförmig, zufällig, wirr, ohne Anfang und Ende. Mein Unbehagen betrifft den Verlust an Form, den ich überall konstatiere und dem ich die einzige Abwehr entgegensetze, die ich mir vorstellen kann: eine Idee der Literatur.

Daher kann ich den Wert, den ich heute verteidigen möchte, auch negativ definieren. Bleibt zu prüfen, ob man nicht mit ebenso überzeugenden Argumenten auch die entgegengesetzte These vertreten könnte. So hat zum Beispiel Giacomo Leopardi behauptet, daß die Sprache um so poetischer sei, je vager und ungenauer sie ist.

(Ich erwähne nebenbei, daß das Italienische meines Wissens die einzige Sprache ist, in der das Wort *vago* [vage, unbestimmt] auch die Bedeutung »anmutig, reizvoll« haben kann: dank seiner ursprünglichen Bedeutung [*vagare*, umherschweifen, auf der Wanderschaft sein] schwingt in *vago* eine Idee von Bewegung und Veränderlichkeit mit, die sich im Italienischen ebensogut mit dem Ungewissen und Unbestimmten wie mit der Anmut und dem Liebreiz verbindet.)

Um meinen Kult der Genauigkeit auf die Probe zu stellen, werde ich mir die Stellen im *Zibaldone* noch einmal ansehen, an denen Leopardi das Vage preist.

So schreibt er: »Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite« (Die Worte *fern*, *antik* und dergleichen sind hochpoetisch und angenehm, da sie Vorstellungen von Weite und Unbegrenztheit wecken - 25. September 1821). »Le parole *notte, notturno* ec., le descrizioni della notte sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, si di essa che di quanto ella contiene. *Cosi oscurità, profondo*, ec. ec. « (Die Worte *Nacht, nächtlich* usw. und die Beschreibungen der Nacht sind hochpoetisch weil, da bei Nacht die Dinge verschwimmen, der Geist nur ein vages, undeutliches, unvollständiges Bild empfängt, sowohl von ihr wie von dem, was sie enthält. Desgleichen *Dunkelheit, Tiefe* usw. usw.28. - September 1821).

Leopardis Gedanken werden bestens durch seine eigenen Verse belegt, die ihnen die Autorität des durch die Fakten bewiesenen verleihen. Ich blättere weiter im *Zibaldone* auf der Suche nach anderen Beispielen für diese seine Passion, und da finde ich eine etwas längere Eintragung, in der er besonders geeignete Situationen für die Stimmungslage des *indefinito* aufzählt:

... la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce, un luogo solamente in parte illuminato da essa luce, il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano, il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec., la detta luce veduta in luogo, oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere, in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sono un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui

colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne siano indorate le cime, il riflesso che produce, per esempio, un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro, tutti quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circastanze giungono alla nostra vista, udito ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec.

... das Licht der Sonne oder des Mondes, gesehen an einem Ort, wo sie nicht zu sehen sind und die Lichtquelle nicht zu erkennen ist, ein Ort, der nur zum Teil von diesem Licht erhellt wir,; der Reflex dieses Lichtes und die verschiedenen materiellen Effekte, die sich daraus ergeben, das Eindringen dieses Lichtes in Orte, wo es ungewiß und behindert wird und nicht deutlich zu erkennen ist, wie in einem Röhricht, in einem Wald, durch halbgeschlossene Fensterläden usw. usw., dasselbe Licht, gesehen an einem Ort, Gegenstand usw., an dem es nicht direkt einfällt, sondern wohin es von einem anderen Ort, Gegenstand usw., auf den es trifft, zurückgeworfen und verbreitet wird, in einem Korridor, von innen oder von außen gesehen, desgleichen in einer Loggia usw., jenen Orten, an denen das Licht sich vermengt usw. mit den Schatten, wie unter einem Portikus, in einer hohen hängenden Loggia, zwischen Felsen und Schluchten, in einem Tal, auf den Hügeln, gesehen von der Schattenseite, so daß ihre Gipfel vergoldet sind, der Reflex, den zum Beispiel ein farbiges Glas auf jenen Objekten hervorruft, auf denen sich die Strahlen, die durch besagtes Glas gehen, brechen, kurzum, alle jene Objekte, die dank verschiedener Materialien und winziger Zufälle auf ungewisse, undeutliche, unvollendete, unvollständige oder ungewöhnliche Weise in unsere Sicht, an unser *Gehör* usw. dringen.

Dies also ist es, was Leopardi von uns verlangt, damit wir die Schönheit des Unbestimmten und Vagen genießen können! Er fordert eine äußerst genaue und pedantische Aufmerksamkeit bei der Komposition jedes Bildes, bei der minutiösen Definition der Details, bei der Wahl der Objekte, der Beleuchtung und der Atmosphäre, um die erwünschte Vagheit zu erreichen. Mithin erweist sich Leopardi, den ich mir als idealen Gegner meiner Apologie der Genauigkeit ausgewählt hatte, als deren entschiedener Befürworter... Der Dichter des Vagen kann nur der Dichter der Präzision sein, der noch die feinste Empfindung mit Augen, Ohren und flinken, sicheren Händen erfaßt. Es lohnt sich, diese Eintragung des Zibaldone zu Ende zu lesen; die Suche nach dem Unbestimmten wird zur Beobachtung des Vielfaltigen, Wimmelnden, Staubförmigen...

Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, in in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastita della sensazione. Ed è pur piacevole per la vastita della sensazione. Ed è pur piacevole per la ragione assegnata di sopra, la vista di un cielo diversamente sparso di nuvoletti, dove la luce del sole o della luna produca effetti variati, e indistinti, e non ordinari ec. È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella efrastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi percio' spaziare coll'immaginazione, riguardo a cio' che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazi e diffonda senza diversità, ne ostacolo, dove l'occhio si perda ec. è pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta. Cosi un cielo senza nuvolo. Nel qual proposito osservo che il piacere della varietà e dell'incertezza prevale a quello dell'apparente infinità, e dell'immensa uniformità. E quindi un cielo variamente sparso di nuvoletti, è forse piu piacevole di un cielo affatto puro; e la vista del cielo è forse meno piaeevole di quella della terra, e delle campagne ec.... perché meno varia (e anche meno simile a noi, meno propria di noi, meno appartenente alle cose nostre ec.). Infatti, ponetevi supino in modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che considerando una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra, ed unitamente ad essa in un medesimo punto di vista.

È piacevolissima ancora, per le sopradette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. un moto molteplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, ne concepire definitivamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoni irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec. ec. ec. - 20. September 1821.

Umgekehrt ist der Anblick der Sonne oder des Mondes in einer weiten, offenen Landschaft, an einem klaren Himmel usw. erfreulich wegen der Weite der Empfindung. Und erfreulich aus dem oben erwähnten Grunde ist auch der Anblick eines ungleichmäßig mit Wölkchen gesprenkelten Himmels, an dem das Licht der Sonne oder des Mondes wechselnde, undeutliche und nicht gewöhnliche usw. Effekte hervorruft. Höchst erfreulich und anrührend ist dasselbe Licht, gesehen in den Städten, wo es durch die Schatten zerhackt wird, wo das Dunkle vielerorts mit dem Hellen kontrastiert, wo das Licht an vielen Stellen nach und nach abnimmt, wie auf den Dächern, wo einige abgeschiedene Orte den Anblick des leuchtenden Gestirns verbergen usw. usw. Zu dieser Freude trägt die Abwechslung bei, die Ungewißheit, die Tatsache, daß man nicht alles sehen kann und daß man daher mit der Phantasie ausschweifen kann in Hinblick auf das, was man nicht sieht. Ähnliches sage ich von den ähnlichen Effekten, welche die Bäume, die Rebenzeilen, die Hügel, die Lauben, die einsamen Hütten, die Heuschober, die Unebenheiten des Bodens usw. in der Landschaft hervorrufen. Umgekehrt ist eine weite und völlig gleichmäßige Ebene, in der das Licht sich unterschiedslos und ohne Hemmnisse ausbreitet und verteilt, in der das Auge sich verliert usw., ebenfalls sehr erfreulich, wegen der Vorstellung von Grenzenlosigkeit, die solch ein Anblick hervorruft. Ebenso ein wolkenloser Himmel. Wobei ich zu bedenken gebe, daß die Freude an der Abwechslung und der Ungewißheit diejenige an der scheinbaren Endlosigkeit und der immensen Gleichförmigkeit übertrifft. Und daher ist ein ungleichmäßig mit Wölkchen gesprenkelter Himmel vielleicht erfreulicher als ein gänzlich klarer Himmel; und der Anblick des Himmels ist vielleicht weniger erfreulich als jener der Erde und der Landschaft usw., weil er weniger abwechslungsreich ist (und weniger ähnlich uns selber, weniger zu uns gehörig, weniger zu dem gehörig, was unser ist usw.). Denn in der Tat, legt ihr euch auf den Rücken, so daß ihr nichts anderes seht als den Himmel, getrennt von der Erde, so werdet ihr ein viel weniger angenehmes Gefühl empfinden, als wenn ihr eine Landschaft betrachtet oder wenn ihr den Himmel in seiner Entsprechung und seiner Beziehung zur Erde betrachtet und zusammen mit ihr unter einem selben Blickwinkel.

Höchst erfreulich ist auch, aus den oben erwähnten Gründen, der Anblick einer zahllosen Menge, wie etwa der Sterne, oder von Personen usw., ein vielfältiges, ungewisses, konfuses, irreguläres und ungeordnetes Auf und Ab, ein vages Gewoge usw., das der Geist weder bestimmen noch definitiv und deutlich erfassen kann, wie das einer Menschenansammlung oder einer großen Anzahl von Ameisen oder des aufgewühlten Meeres usw. Ähnlich eineR Vielzahl von ungeordnet vermischten Tönen, die nicht voneinander zu unterscheiden sind, usw. usw. usw.

Wir berühren hier einen der Kerne von Leopardis Poetik, den seines schönsten und berühmtesten Gedichts, *L'infinito*. Im Schutz einer Hecke, hinter welcher er nur den Himmel sieht, empfindet der Dichter gleichzeitig Furcht und Vergnügen bei der Vorstellung des unendlichen Raumes. Dieses Gedicht ist von 1819; die zitierten Aufzeichnungen des *Zibaldone* sind zwei Jahre später entstanden und zeigen, daß Leopardi weiter über die Fragen nachdachte, die ihm beim Schreiben des Gedichts gekommen waren. Zwei Begriffe werden in seinen Überlegungen ständig gegenübergestellt: *indefinito* und *infinito* - unbestimmt und unendlich. Für den unglücklichen Hedonisten, der Leopardi war, ist das Unbekannte immer anziehender als das Bekannte, Hoffnung und Einbildungskraft sind der einzige Trost für die Enttäuschungen und Schmerzen der Erfahrung. Daher projiziert der Mensch sein Begehren ins Unendliche, er empfindet Vergnügen nur, wenn er sich vorstellen kann, es habe kein Ende. Da aber der menschliche Geist das Unendliche nicht zu fassen vermag, ja beim bloßen Gedanken daran erschrocken zurückweicht, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich mit dem Unbestimmten zu begnügen, mit den Gefühlen, die sich untereinander vermischen und dadurch einen zwar illusorischen, aber doch angenehmen Eindruck von Grenzenlosigkeit hervor-

L 'INFINITO

Sempre caro mi fu quest' ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di la da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Cosi tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar mè dolce in questo mare.

DAS UNENDLICHE

Immer lieb war mir dieser einsame Hügel
und diese Hecke, die von so weiten Teilen
des letzten Horizontes den Blick ausschließt.
Aber sitzend und schauend, endlose
Räume hinter ihr und übermenschliche
Stille und tiefste Ruhe
stelle ich mir in Gedanken vor; wobei fast
das Herz mir erschrickt. Und wie ich den Wind
rascheln höre durch diese Zweige, beginne ich,
jene unendliche Stille mit diesem Geräusch
zu vergleichen: und mir fällt die Ewigkeit ein
und die toten Jahreszeiten, und die gegenwärtige
lebendige und ihr Klang. So ertrinkt
zwischen diesen Unermeßlichkeiten mein Denken.
Und süß ist mir der Schiffbruch in diesem Meer.

rufen. *E il naufragar mè dolce in questo mare*: Nicht nur in der berühmten Schlußzeile von *L'infinito* überwiegt das Süße den Schrecken, denn was die Verse durch die Musik der Worte vermitteln, ist stets ein Gefühl von Süße, auch wenn sie die Erfahrung der Angst beschreiben.

Ich merke gerade, daß ich Leopardi nur in Begriffen von Sinneswahrnehmungen erkläre, als ob ich das Bild akzeptierte, daß er selbst von sich zu geben suchte, nämlich als sei er ein Anhänger des Sensualismus im Gefolge von Locke. In Wirklichkeit ist das Problem, das Leopardi sich stellt, ein spekulatives und metaphysisches, ein Problem, das die Geschichte der Philosophie von Parmenides bis Descartes und Kant beherrscht: das Verhältnis zwischen der Idee des Unendlichen, als absoluter Raum und absolute Zeit, und unserer empirischen Erkenntnis von Raum und Zeit. Leopardi beginnt daher mit der abstrakten Strenge einer mathematischen Idee von Raum und Zeit und konfrontiert sie dann mit dem unbestimmten, vagen Flottieren der Sinneswahrnehmungen.

Genauigkeit und Unbestimmtheit sind auch die beiden Pole, zwischen denen sich die ironisch-philosophischen Hypothesen von Ulrich in Musils unvollendetem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* bewegen:

Ist nun das beobachtete Element die Exaktheit selbst, hebt man es heraus und läßt es sich entwickeln, betrachtet man es als Denkgewohnheit und Lebenshaltung und läßt es seine beispielgebende Kraft auf alles auswirken, was mit ihm in Berührung kommt, so wird man zu einem Menschen geführt, in dem eine paradoxe Verbindung von Genauigkeit und Unbestimmtheit stattfindet. Er besitzt jene unbestechliche gewollte Kaltblütigkeit, die das Temperament der Exaktheit darstellt; über diese Eigenschaft hinaus ist aber alles andere unbestimmt. (Bd. I, Kap. 61, S. 246f.)

Einem Lösungsvorschlag am nächsten kommt Musil, wenn er seinen Protagonisten daran erinnern läßt, daß es *»mathematische Aufgaben* [gibt], *die keine allgemeine Lösung zulassen, wohl aber Einzellösungen, durch deren Kombination man sich der allgemeinen Lösung nähert«* (Kap. 83, S. 358), und wenn er hinzufügt, daß diese Methode auch für das menschliche Leben geeignet sein könnte. Viele Jahre später fragt sich ein anderer Schriftsteller, in dessen Geist der Dämon der Exaktheit mit dem der Sensibilität koexistierte, nämlich Roland Barthes in *La chambre claire* (1980), ob es nicht möglich wäre, eine Wissenschaft des Einzigartigen und Unwiederholbaren zu konzipieren: »Warum sollte es nicht irgendwie eine neue Wissenschaft für jeden einzelnen Gegenstand geben? Eine *mathesis singularis* und nicht mehr *universalis*?«

Wenn Musils Ulrich sich bald resigniert in die Niederlagen schickt, die der Leidenschaft für die Exaktheit zwangsläufig blühen, so hat eine andere große Intellektuellenfigur unseres Jahrhunderts, Paul Valerys *Monsieur Teste*, keinerlei Zweifel, daß der menschliche Geist sich in der exaktesten und strengsten Weise verwirklichen kann. Und wenn Leopardi, der Dichter des Lebensschmerzes, die größtmögliche Genauigkeit im Benennen jener unbestimmten Gefühle bezeugt, die Vergnügen bereiten, so bezeugt Valery, der Dichter der unerschütterlichen Strenge des Geistes, die größtmögliche Genauigkeit, wenn er seinen *Monsieur Teste* mit dem Schmerz konfrontiert und ihn körperliches Leid durch eine Übung in abstrakter Geometrie bekämpfen läßt:

»J'ai,« dit-il... »pas grand chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants ou mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des poles, des aigrettes de douleur. Voyez vous ces figures vives? Cette géometrie de ma souffrance? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait a des idées. Ils font comprende, d'ici, jusque-là... Et pourtant ils me laissent incertain. Incertain n'est pas le mot... Quand cela va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma memoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je campte des grains de sable... et, tant que je les vois... Ma douleur grossissante me force à

l'observer. J'y pense! Je n'attends que mon cri... et dès que je l'ai entendu l'objet, le térrible objet, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure... «

»Ich habe...«, sagte er, »nichts Schlimmes. Ich habe... eine Zehntelsekunde, die aufblitzt... Warten Sie... Es gibt Momente, in denen mein Körper sich erleuchtet... Das ist sehr eigenartig. Ich kann auf einmal in mich hineinsehen... ich erkenne die Dicke der Schichten meines Fleisches; und ich fühle Zonen von Schmerz, Ringe, Pole, Büschel von Schmerz. Sehen Sie diese lebendigen Figuren? Diese Geometrie meines Leidens? Es gibt diese Blitze, die ganz ähnlich wie Ideen sind. Sie lassen schlagartig begreifen von hier bis da... Und doch lassen sie mich ungewiss. Ungewiß ist nicht das richtige Wort... Wenn das wiederkommt, finde ich in mir etwas Konfuses oder Diffuses. In meinem Wesen bilden sich... Nebelflecken, weite Ebenen tun sich auf. Dann nehme ich mir aus dem Gedächtnis eine Frage vor, irgendein Problem... Ich vertiefe mich darin. Ich zähle die Sandkörner... und solange ich sie sehe... Mein wachsender Schmerz zwingt mich, ihn zu beachten. Ich denke an ihn! Ich warte nur auf meinen Schrei... und sobald ich ihn gehört habe verschwindet das *Objekt,* das schreckliche *Objekt,* kleiner und kleiner werdend, aus meiner inneren Sicht...«

Paul Valery ist in unserem Jahrhundert derjenige, der die Dichtung am besten als ein Streben nach Exaktheit definiert hat. Ich spreche vor allem von seinem Werk als Kritiker und Essayist, in dem sich die Poetik der Exaktheit auf einer Linie verfolgen läßt, die über Mallarme zu Baudelaire zurückgeht und von Baudelaire zu Edgar Allan Poe. In Edgar Allan Poe, dem Poe in der Sicht von Baudelaire und Mallarme, sieht Valery »den Dämon der Luzidität, das Genie der Analyse und den Erfinder der neuesten und verführerischsten Kombinationen von Logik und Phantasie, Mystizismus und Kalkül, den Psychologen des Exzeptionellen, den literarischen Ingenieur, der alle Ressourcen der Kunst vertieft und nutzt.«

Dies schreibt Valery in seinem Essay *Situation de Baude Zaire*, der für mich den Wert eines ästhetischen Manifests hat, zusammen mit seinem anderen Essay über *Poe und die Kosmogonie*, in dem er sich mit Poes *Eureka* beschäftigt.

In seinem Essay über *Eureka* befragt sich Valery über die Kosmogonie, die eher eine literarisches Gattung als eine wissenschaftliche Spekulation ist, und gelangt zu einer brillanten Widerlegung der Idee vom Universum, die zugleich eine Reaffirmation der Kraft des Mythischen ist, welche in jedem Bild vom Universum steckt. Auch hier wieder wie bei Leopardi das Angezogen- und Abgestoßensein vom Unendlichen... Auch hier wieder die kosmologischen Konjekturen als literarische Gattung, wie jene, mit denen sich Leopardi in einigen »apokryphen« Prosaschriften vergnügte: so im *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, worin es um die Entstehung und vor allem das Ende der Erdkugel geht, die sich abflacht und entleert wie der Ring des Saturn und sich verliert, bis sie in der Sonne verbrennt; oder in seiner Übersetzung eines apokryphen talmudischen Textes, dem *Cantico del gallo silvestre* (Gesang des Wildhahns), worin das ganze Universum erlischt und verschwindet: *»un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Cos'i questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi die essere dichiarato ne inteso, si dileguerà e perderassi«* (eine nackte Stille und eine höchste Ruhe werden den unermeßlichen Raum erfüllen. So wird dieses wunderbare und schreckliche Geheimnis der universalen Existenz, noch bevor es erklärt und verstanden ist, sich auflösen und verlieren). Woran man sieht, daß das Erschreckende und Unfaßbare nicht die endlose Leere ist, sondern die Existenz.

Dieser Vortrag will sich nicht in die Richtung fügen, die ich mir vorgenommen hatte. Ich wollte von der Genauigkeit sprechen, nicht vom Unendlichen und vom Kosmos. Ich wollte über meine Vorliebe für geometrische Formen sprechen, für Symmetrien, für Serien, für die Kombinatorik, für Zahlenproportionen, ich wollte die Dinge erklären, die ich im Zeichen meiner Treue zur Idee einer Grenze, eines Maßes geschrieben habe... Aber vielleicht ist es gerade dieser Wunsch, der die Idee des Unendlichen hervorruft: die Abfolge der ganzen Zahlen, die Euklidischen Geraden...

Vielleicht wäre es interessanter, statt über das zu sprechen, was ich geschrieben habe, Ihnen die Probleme zu nennen, die ich noch nicht gelöst habe, bei denen ich nicht weiß, wie ich sie lösen soll und wohin mich das beim Schreiben noch führen wird... Manchmal versuche ich mich auf die Geschichte zu konzentrieren, die ich schreiben will, und merke auf einmal, daß es etwas ganz anderes ist, was mich interessiert, beziehungsweise nicht etwas Bestimmtes, sondern all das, was aus der Sache, die ich schreiben müßte, ausgeschlossen bleibt, die Beziehung zwischen diesem bestimmten Thema und allen seinen möglichen Varianten und Alternativen, allen Ereignissen, die in Zeit und Raum enthalten sein können. Das ist eine verzehrende, destruktive Obsession, die mich völlig lähmen kann. Um sie zu bekämpfen, versuche ich das Gebiet dessen, was ich sagen muß, einzugrenzen, es dann in noch enger begrenzte Felder aufzuteilen, es noch weiter zu unterteilen und so fort. Und dann überfallt mich ein anderer Schwindel, die Leidenschaft für das Detail des Details des Details, und ich verliere mich im Winzigen, im unendlich Kleinen, so wie ich mich vorher im unendlich Weiten verloren hatte.

Das Diktum Flauberts, »der liebe Gott steckt im Detail«, würde ich im Licht der Philosophie von Giordano Bruno erklären, dem großen visionären Kosmologen, der das Universum unendlich und aus unzähligen Welten bestehend sah, es aber nicht »völlig unendlich« nennen konnte da jede einzelne dieser Welten endlich ist; »völlig unendlich« ist einzig Gott, »*perche tutto lui e in tutto il mondo, ed in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente*« (denn er ist zur Gänze in der ganzen Welt, und in jedem ihrer Teile unendlich und völlig).

Von den italienischen Büchern der letzten Jahre ist das, welches ich am gründlichsten gelesen, wiedergelesen und bedacht habe, Paolo Zellinis »Kurze Geschichte des Unendlichen« (*Breve storia dell'infinito,* Adelphi, Mailand 1980). Sie beginnt mit Borges' berühmter Invektive gegen das Unendliche als den Begriff, der alle anderen verdirbt und verfälscht (»Sinnfiguren der Schildkröte«, in Diskussionen, 1932) und geht dann der Reihe nach alle Argumentationen über das Thema durch, um schließlich die Ausdehnung des Unendlichen aufzulösen und in die Dichte des Infinitesimalen umzukehren.

Dieser Zusammenhang zwischen den formalen Entscheidungen bei der literarischen Komposition und dem Bedürfnis nach einem kosmologischen Modell (oder einem allgemeinen mythologischen Rahmen) besteht, glaube ich, auch bei den Autoren, die ihn nicht ausdrücklich erklären. Die Vorliebe für die geometrisierende Komposition, für die wir, beginnend mit Mallarme, eine Geschichte in der Weltliteratur nachzeichnen könnten, hat als Hintergrund den Gegensatz Ordnung-Unordnung, der von grundlegender Bedeutung in den modernen Naturwissenschaften ist. Das Universum löst sich in eine heiße Wolke auf, stürzt unaufhaltsam in einen Strudel von Entropie, doch im Innern dieses irreversiblen Prozesses können sich Zonen von Ordnung ergeben, Portionen von Existentem, die nach einer Form streben, privilegierte Punkte, in denen man einen Plan, eine Perspektive zu erkennen meint. Das literarische Werk ist eine dieser winzigen Portionen, in denen das Existierende sich in einer Form kristallisiert, einen Sinn gewinnt, keinen festen, endgültigen, zu steinerner Unbeweglichkeit erstarrten Sinn, sondern einen lebendigen, der wie ein Organismus lebt. Dichtung ist die große Widersacherin des Zufalls, obwohl auch sie ein Kind des Zufalls ist und weiß, daß er am Ende den Sieg davontragen wird. »*Un coup de des jamais n'abolira le hasard.*« Ein glücklicher Wurf schafft den Zufall nicht aus der Welt.

Dies ist der Rahmen, in dem die Aufwertung jener logisch-geometrisch-metaphysischen Verfahrensweisen zu sehen ist, die sich während der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts in den bildenden Künsten durchgesetzt haben und dann auch in der Literatur: Der Kristall könnte einer ganzen Kongregation von untereinander sehr verschiedenen Dichtern und Schriftstellern als Emblem dienen wie Paul Valery in Frankreich, Wallace Stevens in den Vereinigten Staaten, Gottfried Benn in Deutschland, Fernando Pessoa in Portugal, Ramon Gomez de la Serna in Spanien, Massimo Bontempelli in Italien, Jorge Luis Borges in Argentinien.

Der Kristall mit seiner exakten Facettierung und seiner Fähigkeit, das Licht zu brechen, ist das Perfektionsmodell, das ich seit jeher als Emblem hochgeschätzt habe, und diese Vorliebe ist noch ausgeprägter geworden, seit man weiß, daß bestimmte Eigenheiten der Entstehung und des Wachstums der Kristalle denen der elementarsten biologischen Wesen ähneln und somit gleichsam eine Brücke zwischen der mineralischen Welt und der belebten Materie darstellen.

In einem der wissenschaftlichen Bücher, in die ich hin und wieder die Nase stecke auf der Suche nach Anreizen für meine Phantasie, las ich kürzlich, die Modelle für den Bildungsprozeß der Lebewesen seien »einerseits der Kristall (als Bild der Invarianz und Regelmäßigkeit bestimmter Strukturen) und andererseits die Flamme (als Bild der Beständigkeit einer äußeren Gesamtform trotz unaufhörlicher innerer Bewegung)«. Ich zitiere aus der Einleitung von Massimo Piattelli-Palmarini zur Dokumentation einer Debatte zwischen Jean Piaget und Noam Chomsky, die 1975 im Centre Royaumont geführt worden war (*Theories du langage, Theories de l'apprentissage*, Seuil, Paris 1980). Die kontrastierenden Bilder der Flamme und des Kristalls veranschaulichen die Alternative, die sich in der Biologie stellt und von dort in die Theorien über die Sprache und die Lernfähigkeiten übernommen wird.

Ich will hier nicht erörtern, welche Implikationen für die Wissenschaftsphilosophie die Position von Piaget hat, der für das Prinzip der »Ordnung durch Lärm« eintritt, also für die Flamme, und welche die von Chomsky, der für das »selbstorganisierende System« ist, also für den Kristall.

Was mich hier interessiert, ist das Nebeneinander dieser beiden Figuren, ihre Zusammenstellung wie in einem jener Embleme aus der Renaissance, von denen ich in der letzten Vorlesung gesprochen habe. Kristall und Flamme, zwei Formen von vollendeter Schönheit, an denen man sich nicht satt sehen kann, zwei Arten von Wachstum in der Zeit, von Verbrauch der umgebenden Materie, zwei moralische Symbole, zwei Absoluta, zwei Kategorien zur Klassifizierung von Fakten, Ideen, Stilen, Gefühlen. Ich habe vorhin eine »Partei des Kristalls« in der Literatur unseres Jahrhunderts angedeutet, und ich denke, eine ähnliche Liste könnte man auch für eine »Partei der Flamme« aufstellen. Ich habe mich immer als einen Anhänger der Kristalle betrachtet, aber die eben zitierte Passage lehrt mich, nicht den Wert zu vergessen, den die Flamme als eine Seinsweise, eine Form der Existenz hat. Ebenso wünschte ich mir, daß jene, die sich als Anhänger der Flamme betrachten, nicht die stille und strenge Lektion der Kristalle aus den Augen verlören.

Ein komplexeres Symbol, das mir die größten Möglichkeiten gegeben hat, die Spannung zwischen geometrischer Rationalität und dem Gewirr der menschlichen Existenzen auszudrücken, ist das der Stadt. Mein dichtestes Buch, in dem ich glaube, am meisten gesagt zu haben, bleibt *Die unsichtbaren Städte*, weil es mir darin gelungen ist, in einem einzigen Symbol alle meine Reflexionen, Erfahrungen und Mutmaßungen zu konzentrieren; und weil ich eine facettenreiche Struktur errichtet habe, in der jeder kurze Text den anderen nahe bleibt in einer Abfolge, die keine Folgerichtigkeit und auch keine Hierarchie impliziert, sondern ein Netz, auf dem man vielerlei Routen verfolgen und vielerlei vielfach verzweigte Schlußfolgerungen ziehen kann.

In den *Unsichtbaren Städten* erweist sich jeder Begriff und jeder Wert als doppelt, auch die Genauigkeit. An einem bestimmten Punkt verkörpert Kublai Khan die rationalistische, geometrisierende oder algebraisierende Neigung des Intellekts und reduziert die (Er-)Kenntnis seines Reiches auf die Kombinatorik der Schachfiguren auf einem Schachbrett: Die Städte, die ihm Marco Polo mit großem Reichtum an Einzelheiten beschreibt, vergegenwärtigt er sich durch verschiedene Positionen der Türme, Läufer, Pferde, Könige, Damen und Bauern auf den schwarzen und weißen Feldern. So gelangt er am Ende zu der Schlußfolgerung, daß der Gegenstand seiner Eroberungen nichts anderes sei als das Holzplättchen, auf dem jede Figur steht: ein Emblem für das Nichts... Da aber kommt es zu einer dramatischen Wende, denn Marco Polo fordert den Grossen Khan auf, sich etwas genauer anzusehen, was ihm ein bloßes Nichts zu sein scheint:

... Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirli. Il fine d'ogni partita e una vincita o una perdita: ma di che cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato.

Allora Marco Polo parlò: - La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligo a desistere. - Il Gran Kan non s'era fin'allora reso conto che lo straniero sapesse esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. Ecco un poro piu grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchio le foglie fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall' ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, piu sporgente...

La quantita di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...

... Der Grosse Khan versuchte, sich in das Spiel hineinzuversetzen, aber jetzt war es das Warum des Spiels, das ihm entging. Zweck jeder Partie ist ein Gewinn oder ein Verlust, doch von was? Was war der wirkliche Einsatz? Beim Schachmatt bleibt unter dem durch Siegerhand weggewischten König das Nichts: ein schwarzes oder weißes Feld. Vor lauter Entstofflichung seiner Eroberungen, um sie auf ihr Wesen zurückzuführen, war Kublai zur äußersten Operation gelangt: Die endgültige Eroberung, wovon die vielgestaltigen Schätze des Reiches nichts als illusorische Hüllen waren, beschränkte sich auf ein gehobeltes Holzplättchen.

Da sprach Marco Polo: »Dein Schachbrett, Sire, ist eine Einlegearbeit aus zwei Holzarten: Ebenholz und Ahorn. Das Plättchen, auf dem dein erleuchteter Blick verweilt, wurde aus einem Ring des Stammes geschnitten, der in einem Jahr der Trockenheit gewachsen war: Siehst du, wie die Fasern verlaufen? Hier erkennt man ein gerade angedeutetes Knötchen: Eine Knospe wollte an einem Vorfrühlingstag aufbrechen, doch der nächtliche Rauhreif zwang sie zum Aufgeben.« Der Gross Khan war sich bislang nicht bewußt geworden, daß der Fremde sich fließend in seiner Sprache auszudrücken vermochte, aber nicht dies war es, was ihn erstaunte.

»Da ist eine größere Pore: vielleicht war hier das Nest einer Larve; nicht eines Holzwurms, denn der hätte, kaum ausgekrochen, sofort weitergebohrt, sondern einer Raupe, die die Blätter abnagte und der Grund dafür war, daß man den Baum zum Fällen bestimmte... Hier bei dieser Kante hat der Ebenist den Hohlmeißel angesetzt, damit sie sich der überstehenden des Nachbarfeldes anpaßte... «

Die Menge von Dingen, die man aus einem Stückchen glatten und leeren Holzes lesen konnte, überwältigte Kublai; schon sprach Polo von den Ebenholzwäldern, den Flößen aus Baumstämmen, die die Flüsse hinuntertreiben, den Landestellen, den Frauen an den Fenstern...

Seit ich diese Seite geschrieben habe, ist mir klar geworden, daß mein Streben nach Genauigkeit in zwei Richtungen zielt. Einerseits auf die Reduktion der kontingenten Ereignisse zu abstrakten Mustern, mit denen man Operationen durchführen und Theoreme beweisen kann; andererseits auf die Anstrengung der Sprache, um mit größtmöglicher Präzision den sinnlichen Aspekt der Dinge wiederzugeben.

In Wirklichkeit stand mein Schreiben immer vor zwei divergierenden Möglichkeiten, die zwei verschiedenen Erkenntnisweisen entsprechen: die eine bewegt sich im geistigen Raum einer körperlosen Rationalität, in den man Linien, die Punkte verbinden, Projektionen, abstrakte Formen, Kraftfelder zeichnen kann; die andere bewegt sich in einem von Gegenständen wimmelnden Raum und sucht ein verbales Äquivalent dafür zu schaffen, indem sie die Seite mit Worten füllt, ständig bemüht um minutiöse Anpassung des Geschriebenen an das Nicht-Geschriebene, an die Gesamtheit des Sagbaren und des Nicht-Sagbaren. Es sind dies zwei Arten von Drang zur Genauigkeit, die niemals vollkommen befriedigt werden können: die eine nicht, weil »natürliche« Sprachen immer etwas mehr sagen, als formalisierte Sprachen es können, und immer eine gewisse Menge Geräusch mit sich bringen, die das Wesentliche der Information verzerrt; die andere nicht, weil sich die Sprache beim Wiedergeben der Fülle und Weite der Welt um uns her als mangelhaft und fragmentarisch erweist und immer etwas weniger aussagt, als die Gesamtheit des Erfahrbaren verlangen würde.

Zwischen diesen beiden Wegen schwanke ich immer fort hin und her, und wenn mir scheint, daß ich die Möglichkeiten des einen voll ausgeschöpft habe, werfe ich mich auf den anderen und umgekehrt. So habe ich in den letzten Jahren meine Übungen zur Struktur des Erzählens abgewechselt mit Übungen im Beschreiben, einer heute sehr vernachlässigten Kunst. Wie ein Schüler, dem man die Hausaufgabe »Beschreibe eine Giraffe« oder »Beschreibe den gestirnten Himmel« gestellt hat, bin ich darangegangen, ein Heft mit solchen Übungen zu füllen, und habe daraus ein Buch gemacht. Das Buch heißt *Herr Palomar* und ist eine Art Tagebuch, das minimale Erkenntnisprobleme behandelt, Methoden, um Beziehungen zur Welt herzustellen, die Gratifikationen und Frustrationen, die einem das Schweigen und das Sprechen einbringt.

Bei diesen Experimenten ist mir die Erfahrung der Lyriker nahe gewesen: ich denke an William Carlos Williams, der so minutiös die Blätter des Alpenveilchens beschreibt, der aus den beschriebenen Blättern die Blüte aufknospen läßt und dem es gelingt, dem Gedicht die Leichtigkeit der Pflanze zu geben; ich denke an Marianne Moore, die beim Definieren ihres schuppigen Ameisenfressers und ihres Nautilus und all der anderen Tiere ihres Bestiariums die Angaben der Zoologiebücher mit den symbolischen und allegorischen Bedeutungen vereint, die aus jedem Gedicht eine moralische Fabel machen, und ich denke an Eugenio Montale, von dem man sagen kann, daß er die Ergebnisse beider in seinem Gedicht *L'anguilla* (Der Aal) summiert, einem Gedicht, das aus einem einzigen langen Satz besteht, der die Form eines Aals hat, das ganze Leben des Aals verfolgt und aus dem Aal ein moralisches Symbol macht.

Vor allem aber denke ich an Francis Ponge, der mit seinen kleinen Prosagedichten eine in der zeitgenössischen Literatur einzigartige Gattung geschaffen hat: ebenjenes »Übungsheft« eines Schülers, der sich zunächst einmal darin üben muß, seine Wörter über die Ausdehnung der Aspekte von Welt anzuordnen, was ihm erst nach einer Reihe von Versuchen, Entwürfen und Annäherungen gelingt. Ponge ist für mich ein Meister ohnegleichen, seine kurzen Texte in *Le parti pris des choses (Im Namen der Dinge)* und den anderen Sammlungen dieser Art, gleich ob sie von Krabben, Kieseln oder von Seife handeln, sind das schönste Beispiel für einen Kampf mit der Sprache, um sie zu zwingen, die Sprache der Dinge zu werden, eine Sprache, die von den Dingen aus geht und beladen mit all der Menschlichkeit, die wir in die Dinge investiert haben, zu uns zurückkehrt. Es war die erklärte Absicht von Francis Ponge, durch seine kurzen Texte und ihre elaborierten Varianten ein neues *De rerum natura* zu schaffen; ich glaube, wir können in ihm den Lukrez unserer Zeit erkennen, der die physische Natur der Welt durch das ungreifbare Staubgewimmel der Wörter rekonstruiert.

Meines Erachtens stellt sich das Unternehmen von Ponge auf dieselbe Stufe wie das von Mallarme, aber in anderer und komplementärer Ausrichtung: bei Mallarme gelangt das Wort zum Gipfel der Exaktheit, indem es den Gipfel der Abstraktion berührt und auf das Nichts als letzte Instanz der Welt hindeutet; bei Ponge hat die Welt die Form der niedrigsten, unwichtigsten und asymmetrischsten Dinge, und das Wort ist dazu da, uns die unendliche Vielfalt dieser

unregelmäßigen und kleinteilig komplizierten Formen bewußt zu machen. Manche glauben, das Wort sei das Mittel, die Substanz der Welt zu erfassen, die letzte, einzige, absolute Substanz; ja, mehr als diese Substanz darzustellen, setze das Wort sich mit ihr gleich (also ist es falsch zu sagen, es sei ein Mittel): es gebe das Wort, das nur sich selbst erkenne, und keine andere Erkenntnis der Welt sei möglich. Andere hingegen verstehen den Gebrauch des Wortes als ein unaufhörliches Verfolgen der Dinge, eine Annäherung nicht an ihre Substanz, sondern an ihre unendliche Vielfalt, eine Berührung ihrer vielgestaltigen, unerschöpflichen Oberfläche. Wie Hofmannsthal gesagt hat: »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.« Und Wittgenstein ging noch über Hofmannsthal hinaus, als er sagte: »Was verborgen ist, interessiert uns nicht.«

Ich wäre nicht so drastisch; ich denke, wir sind immerzu auf der Jagd nach etwas Verborgenem oder nur Möglichem oder Hypothetischem, dessen Spuren wir verfolgen, sobald sie an der Oberfläche auftauchen. Ich glaube, unsere elementaren geistigen Mechanismen wiederholen sich seit der Altsteinzeit unserer jagenden und sammelnden Vorfahren quer durch alle Kulturen der menschlichen Geschichte hindurch. Das Wort verbindet die sichtbare Spur mit der unsichtbaren Sache, der abwesenden Sache, der begehrten oder gefurchteten Sache, wie eine zerbrechliche, über den Abgrund geschlagene Behelfsbrücke.

Deswegen ist der richtige Sprachgebrauch für mich derjenige, der mir erlaubt, mich den Dingen (seien sie an- oder abwesend) diskret, aufmerksam und behutsam zu nähern, mit Respekt vor dem, was die Dinge (seien sie an- oder abwesend) wortlos mitteilen.

Das signifikanteste Beispiel eines Kampfes mit der Sprache, um etwas zu erfassen, was sich dem Ausdrucksvermögen noch entzieht, bietet Leonardo da Vinci. Seine Handschriften sind das außergewöhnliche Dokument eines Ringens mit der Sprache, einer widerborstigen und knotigen Sprache, auf der Suche nach einem reicheren, subtileren und genaueren Ausdruck. Die verschiedenen Phasen der Behandlung eines Gedankens, die Francis Ponge schließlich eine nach der anderen veröffentlicht hat, weil das wahre Werk nicht in seiner endgültigen Form besteht, sondern in der Serie von Annäherungen an diese Form, sind für den Schriftsteller Leonardo der Beweis für die Mühe, die er in das Schreiben als Erkenntnismittel gesteckt hat, sowie dafür, daß er bei allen Büchern, die zu schreiben er sich vornahm, mehr am Arbeitsprozeß als an der Fertigstellung eines publikationsreifen Textes interessiert war. Auch seine Themen ähneln bisweilen denen von Ponge, wie in den kurzen Fabeln, die er über Objekte oder Tiere geschrieben hat.

Nehmen wir beispielsweise die Fabel vom Feuer. Zunächst gibt uns Leonardo eine kurze Zusammenfassung (das Feuer, beleidigt, weil das Wasser im Topf über ihm ist, obwohl doch das Feuer als das »höhere Element« gilt, läßt seine Flammen immer höher schlagen, bis das Wasser überkocht und das Feuer löscht). Dann arbeitet er die Geschichte in drei sukzessiven Fassungen aus, alle drei unvollendet, in drei Spalten nebeneinander geschrieben, wobei er jedesmal ein paar Details hinzufügt, etwa beschreibt, wie die Flamme aus einer schwachen Glut zwischen die Ritzen des Brennholzes leckt und knisternd aufflackert; aber bald bricht Leonardo ab, als merkte er, daß es keine Grenze für den Detailreichtum gibt, mit dem man auch die einfachste Geschichte erzählen kann. Selbst die Erzählung vom Brennholz, das sich im Herd entzündet, kann von innen her bis ins Unendliche wachsen.

Leonardo, der sich selbst einen »omo sanza lettere« einen ungebildeten Mann nannte, hatte ein schwieriges Verhältnis zum geschriebenen Wort. Seine Wissensfülle hatte nicht ihresgleichen in der Welt, aber seine Unkenntnis des Lateinischen und der Grammatik hinderten ihn daran, schriftlich mit den Gelehrten seiner Zeit zu verkehren. Sicher war ihm bewußt, daß er vieles von seiner Wissenschaft besser in Zeichnungen als in Worten ausdrücken konnte. »*O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?*« (O Schreibender, mit welchen Lettern schreibst du die ganze Darstellung mit derselben Vollendung, wie es die Zeichnung hier tut?), notierte er in seinen anatomischen Heften. Und nicht nur in der Wissenschaft, auch in der Philoso-

phie war er sicher, daß er sich besser malend und zeichnend ausdrücken konnte. Aber er hatte auch unentwegt das Bedürfnis zu schreiben, die Schrift zu gebrauchen, um die Welt in ihren vielfaltigen Erscheinungsformen und ihren Geheimnissen zu untersuchen, auch um seine Phantasien, seine Emotionen, seine Ressentiments auszudrücken (wie wenn er gegen die Literaten wettert, die ihm zufolge nur wiederholen können, was sie in den Büchern anderer gelesen haben, im Unterschied zu denen, die wie er zu den »Erfindern und Dolmetschern zwischen der Natur und den Menschen« gehören). Deshalb schrieb er immer mehr. Mit den Jahren hörte er auf zu malen, dachte schreibend und zeichnend, als verfolgte er mit seinen Worten und Zeichnungen einen einzigen durchgehenden Diskurs, und füllte seine Hefte mit seiner linkshändigen Spiegelschrift.

Auf Blatt 265 des Codex Atlanticus beginnt Leonardo mit der Sammlung von Beweismaterial für die These, daß die Erde größer wird. Nach Beispielen untergegangener Städte, die vom Erdboden verschluckt worden sind, erwähnt er die im Gebirge gefundenen Meeresfossilien und insbesondere bestimmte Knochen, die, wie er meint, einem vorsintflutlichen Seeungeheuer gehört haben müssen. An diesem Punkt muß seine Phantasie sich bei der Vorstellung, wie das riesige Tier einst die Wellen durchpflügte, entzündet haben. Jedenfalls dreht er das Blatt um und versucht das Bild des Ungeheuers festzuhalten, indem er einen Satz hinschreibt, der die ganze Großartigkeit der Vision wiedergeben soll:

O quante volte fusti tu veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna e con grave e superbo andamento!

Oh, wie oft warst du gesehen in den Wellen des aufgewühlten großen Ozeans, mit deinem schrundigen schwarzen Rücken, gleich einem Berg in ernstem und stolzem Fortgang!

Dann versucht er, dem ''Fortgang« des Ungeheuers mehr Schwung zu geben, indem er das Verb *volteggiare* (wirbeln) einführt:

E spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine acque. E con setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

Und oft wurdest du gesehen in den Wellen des aufgewühlten großen Ozeans, wie du mit stolzer und ernster Bewegung wirbelnd durch die Meeresgewässer fuhrst. Und wie du mit schrundigem schwarzem Rücken, gleich einem Berg, jene [Wellen] besiegtest und niedermachtest!

Aber das Wort *volteggiare* scheint ihm noch zu schwach für den Eindruck von Größe und Majestät, den er hervorrufen will, und so wählt er das Verb *solcare* (pflügen), stellt die ganze Konstruktion um und macht sie mit sicherem literarischem Griffkompakt und rhythmisch:

O quante volte fusti tu veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffara, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

Oh, wie oft wardst du gesehen in den Wellen des aufgewühlten großen Ozeans, wie du gleich einem Bergjene [Wellen] besiegtest und niedermachtest und mit deinem schrundigen schwarzen Rücken die. Meeresgewässer pflügtest in stolzem und ernstem Fortgang!

Die Verfolgung dieser Vision, die fast wie ein Symbol der erhabenen Naturgewalten daherkommt, erlaubt uns einen kleinen Einblick in die Funktionsweise von Leonardos Phantasie. Ich hinterlasse Ihnen dieses Bild zum Schluß meiner Vorlesung, damit Sie es sich so lange wie möglich im Gedächtnis bewahren mit all seiner Transparenz und seinem Geheimnis.

VA04 ANDREJ TARKOVSKY
DIE VERSIEGELTE ZEIT

Siawrogin: »... In der Apokalypse verkündet der Engel, daß es keine Zeit mehr geben werde.«

Kirillow: »Ich weiß. Das steht dort sehr nachdrücklich, unmißverständlich und klar. Wenn jeder Mensch glücklich ist, dann wird es auch keine Zeit mehr geben, weil sie dann gar nicht mehr gebraucht werden wird. Ein sehr richtiger Gedanke.«

Stawrogin: »Aber wo wird man sie dann verstecken?«

Kirillow: »Man wird sie nirgends verstecken. Die Zeit ist schließlich kein Ding, sondern eine Idee. Sie wird im Verstand verlöschen.«

Die Zeit ist eine an die Existenz unseres »Ich« gebundene Bedingung. Sie ist die uns nährende Atmosphäre, sie stirbt, wenn die Bindung zwischen Existenz und Existenzbedingung zerreißt, wenn das Individuum stirbt und damit auch die individuelle Zeit. Das aber heißt, daß das gestorbene Leben den Gefühlen der Überlebenden unzugänglich wird; es ist für sie tot. Die Zeit ist den Menschen unabdingbar, um sich zu konstituieren, als Individualität zu verwirklichen. Dabei denke ich allerdings keinesfalls an die lineare Zeit, ohne die kein Tun geschehen, kein Schritt getan werden kann. Der Schritt selbst ist jedoch ein Resultat. Mir aber geht es hier um den Grund, der den Menschen ethisch speist.

Auch die Geschichte ist noch nicht die Zeit, ebenso wenig die Entwicklung. Beides bezeichnet ein Nacheinander. Die Zeit ist jedoch ein Zustand, das lebensspendende Element der menschlichen Seele, in dem sie zu Hause ist wie der Salamander im Feuer.

Zeit und Erinnerung sind einander geöffnet, sind gleichsam zwei Seiten ein und derselben Medaille. Es ist vollkommen klar, daß es außerhalb der Zeit auch keinerlei Erinnerung geben kann. Und die Erinnerung wiederum ist ein äußerst komplexer Begriff. Selbst wenn man ihre sämtlichen Merkmale aufzählen wollte, könnte man damit noch nicht die Summe all jener Eindrücke erfassen, mit denen sie auf uns einwirkt. Erinnerung ist ein geistiger Begriff! Wenn einem beispielsweise irgend jemand von seinen Kindheitserinnerungen erzählt, dann hat man damit ganz bestimmt genügend Material in Händen, um einen umfassenden Eindruck von diesem Menschen zu gewinnen. Ein Mensch, der seine Erinnerung, sein Gedächtnis verloren hat, ist in einer illusorischen Existenz gefangen. Er fällt aus der Zeit heraus und verliert damit die Fähigkeit zu einer eigenen Bindung an die sichtbare Welt. Das heißt, daß er zum Wahnsinn verurteilt ist.

Als moralisches Wesen ist der Mensch mit einer Erinnerung begabt, die in ihm das Gefühl eigener Unzulänglichkeit weckt. Die Erinnerung macht uns verletzbar und leidensfähig.

Wenn Kunstwissenschaftler oder Kritiker die Zeit in der Literatur, Musik oder Malerei untersuchen, dann interessieren sie sich für die Art und Weise ihrer jeweiligen Fixierung. Untersuchen sie beispielsweise die Werke von Joyce oder Proust, so analysieren sie den ästhetischen Mechanismus der in ihnen vorkommenden Rückblenden, in denen eine Person Erinnerungen an die eigenen Erfahrungen festhält. Sie untersuchen jene Formen, in denen die Zeit in der Kunst fixiert wird. Mich aber interessieren nun gerade die inneren, moralischen Qualitäten, die der Zeit immanent sind.

In der Zeit, in der ein Mensch lebt, hat er die Möglichkeit, sich selbst als moralisches, zur Wahrheitssuche befähigtes Wesen zu erkennen. Mit der Zeit wurde dem Menschen ein zugleich bitteres und süßes Geschenk in die Hand gegeben. Das Leben ist nichts als eine dem Menschen zuerkannte Frist, in der er seinen Geist entsprechend den eigenen Zielvorstellungen von seiner menschlichen Existenz formen kann und muß. Der unerbittlich begrenzte Rahmen, in den unser Leben gepreßt ist, macht unsere Verantwortung gegenüber uns selbst und gegenüber unseren Mitmenschen überaus deutlich. Auch das menschliche Gewissen hängt von der Zeit ab und existiert durch sie allein.

Es heißt, die Zeit sei unwiederbringlich. Das ist insofern richtig, als man, wie man sagt, das Vergangene nicht zurückholen kann. Doch was bedeutet eigentlich »das Vergangene«, wenn für jedermann im Vergangenen die *unvergängliche* Realität des Gegenwärtigen, eines jeden vorübergehenden Moments beschlossen liegt? In einem bestimmten Sinne ist das Vergangene weit realer, zumindest aber stabiler und dauerhafter als das Gegenwärtige. Gegenwärtiges gleitet vorüber und verschwindet, zerrinnt wie Sand zwischen unseren Fingern. Sein materielles Gewicht erhält es erst in der Erinnerung. Auf Salomons Ring stand bekanntlich »Alles ist vergänglich.« Im Unterschied hierzu möchte ich auf die Umkehrbarkeit der Zeit in ihrer ethischen Bedeutung aufmerksam machen. Für den Menschen kann die Zeit nämlich nicht einfach spurlos verschwinden, weil sie für ihn lediglich eine subjektiv geistige Kategorie ist. Die von uns durchlebte Zeit setzt sich in unseren Seelen als eine in der Zeit gemachte Erfahrung fest.

Ursachen und Folgen bedingen sich in ständig wechselnder Verknüpfung. Das eine bringt hervor und wird zugleich das andere mit einer unerbittlichen Bestimmtheit, die sich als Verhängnis darstellen würde, könnten wir sämtliche Verknüpfungen augenblicklich und vollständig erkennen. Die Verknüpfung von Ursache und Folge, das heißt, der Übergang von einem Zustand in einen anderen, ist zugleich auch eine Existenzform der Zeit, eine Materialisierung dieses Begriffes in der Alltagspraxis. Doch eine Ursache, die eine bestimmte Folge hat, wird keinesfalls abgestoßen wie eine Raketenstufe, die ihre Aufgabe erfüllt hat. Wenn wir es mit einer Folge zu tun haben, dann kehren wir doch auch zu deren Quellen, den Ursachen zurück, drehen also - formal gesprochen mit Hilfe des Bewußtseins die Zeit zurück! Auch im moralischen Sinne können sich Ursache und Folge in dieser ständig wechselnden Verknüpfung bedingen - und in diesem Fall kehrt der Mensch gleichsam in seine Vergangenheit zurück.

Der sowjetische Journalist Owtschinnikow schreibt in seinen Japan-Erinnerungen: »Man meint hier, daß die Zeit an sich das Wesen der Dinge zutage fördere. Aus diesem Grunde sehen die Japaner in den Spuren des Wachstums einen besonderen Reiz. Deshalb fasziniert sie die dunkle Farbe eines alten Baumes, ein verwitterter Stein, ja sogar das Ausgefranste, das von den vielen Händen zeugt, die ein Bild an seinem Rande berührten. Diese Spuren des Alterns nennen sie *saba*, was wörtlich übersetzt ›Rost‹ heißt. Saba - das ist der nicht nachahmbare Rost, der Zauber des Alten, das Siegel, die ›Patina‹ der Zeit.« Ein solches Element der Schönheit, wie es Saba ist, verkörpert die Verbindung von Kunst und Natur. In gewissem Sinne sind die Japaner auf diese Weise bestrebt, sich die Zeit als eine Art Kunstmaterial zu eigen zu machen.

In diesem Zusammenhang stellen sich unwillkürlich Assoziationen ein zu der Art, in der sich Marcel Proust seiner Großmutter erinnerte: »Sogar wenn sie jemandem ein sogenanntes praktisches Geschenk machen mußte, einen Sessel, ein Service oder einen Spazierstock zum Beispiel, wählte sie stets ›antike‹ Dinge aus. Solche, die möglichst lange nicht gebraucht worden waren und so ihren nützlichen Charakter verloren hatten, sich also eher zum Erzählen über das Leben vergangener Epochen als zur Befriedigung unserer Alltagsbedürfnisse eigneten.«

»Beleben wir das Riesengebäude der Erinnerungen« - auch das sagte Proust. Und meiner Meinung nach hat in diesem Prozeß der »Belebung« die Filmkunst eine besondere Rolle zu spielen. Auf bestimmte Weise ist das »Saba«-Ideal der Japaner ausgesprochen kinematographisch, das heißt, es ist ein absolut neues Material - die Zeit wird zu einem Mittel des Kinos, zu einer neuen Muse im vollen Sinne des Wortes.

Ich möchte niemandem meine Ansicht zur Filmkunst aufdrängen. Ich rechne nur damit, daß jeder, an den ich mich wende - und ich wende mich an die, die das Kino kennen und lieben - seine eigenen Vorstellungen und Ansichten über die Arbeits- und Wirkungsprinzipien dieser Kunst hat.

In und über unseren Beruf gibt es eine Menge von Vorurteilen. Ich meine nicht Traditionen, sondern tatsächlich die Vorurteile, Denkschablonen und Allgemeinplätze, die sich üblicherweise um Traditionen ranken, ja diese Traditionen allmählich verdecken. Erreichen kann man aber auf einem schöpferischen Gebiet nur dann etwas, wenn man frei von derlei Vorurteilen ist. Man muß also seine eigene Position, seinen eigenen Gesichtspunkt - natürlich auf der Basis einer gesunden Idee - ausarbeiten und ihn dann während der gesamten Arbeit wie den eigenen Augapfel hüten.

Die Filmregie beginnt nicht etwa in dem Moment, wo man das Drehbuch mit dem Dramaturgen durchspricht, nicht bei der Arbeit mit den Schauspielern und auch nicht beim Treffen mit dem Komponisten. Filmregie beginnt vielmehr in jenem Moment, da das Bild des Films vor dem inneren Auge jenes Menschen entsteht, der diesen Film machen wird und den man einen Regisseur nennt. Dabei ist unwichtig, ob das nun bereits eine detailgenaue Episodenreihe oder lediglich ein Gespür für die Faktur und die emotionale Atmosphäre ist, die der Film auf der Leinwand wiedergeben soll. Einen Filmemacher kann man nur dann auch als Regisseur bezeichnen, wenn er seinen Entwurf klar vor sich sieht und diesen dann bei seiner Arbeit mit dem Filmteam tatsächlich unbeschadet und genau umzusetzen versteht. Doch all dies geht noch nicht über den Rahmen des rein Handwerklichen hinaus. Gewiß steckt darin vieles von dem, ohne das Künstlerisches nicht zu verwirklichen ist, doch reicht dies bei weitem noch nicht aus, um einen Regisseur als Künstler bezeichnen zu können.

Der Künstler beginnt dort, wo in seinem Konzept, beziehungsweise bereits in seinem Film selbst eine eigene, unverwechselbare Bildstruktur aufkommt, ein eigenes Gedankensystem zur realen Welt, das der Regisseur dann dem Urteil der Zuschauer überantwortet, dem er seine tiefsten Träume mitteilt. Nur wenn er seine eigene Sicht der Dinge präsentiert, also zu einer Art Philosoph wird, ist der Regisseur auch tatsächlich ein Künstler und die Kinematographie eine Filmkunst.

Philosoph aber ist er nur in einem sehr bedingten Sinne. Es ist an der Zeit, sich des Ausspruchs von Paul Valéry zu erinnern: »Poeten - Philosophen! Das wäre dasselbe, als würde man einen Maler von Seestücken mit einem Schiffskapitän verwechseln!«

Jede Kunstart lebt und entsteht nach ihren eigenen Gesetzen.

Wenn man von den spezifischen Gesetzmäßigkeiten des Films redet, dann zieht man häufig genug Parallelen zur Literatur. Meiner Meinung nach muß die Wechselbeziehung von Literatur und Film allerdings erheblich tiefer begriffen und herausgearbeitet werden, damit man sie deutlicher voneinander unterscheiden kann, statt sie, wie bisher, in einen Topf zu werfen. Die Frage muß lauten: Worin sind Literatur und Film ähnlich und verwandt? Was haben sie gemeinsam?

Gemeinsam ist ihnen wohl vor allem die unvergleichliche Freiheit, mit der hier die Künstler mit dem von der Wirklichkeit dargebotenen Material umgehen, dieses organisieren können. Das mag nun sicher eine äußerst breite und allgemeine Definition sein, doch sie scheint mir absolut alles zu erfassen, was Literatur und Film tatsächlich gemein haben. In allem weiteren treten unversöhnliche Differenzen auf, die eine Folge der prinzipiellen Unterschiedlichkeit verbaler und visuell-filmischer Darstellungsweise sind. Der hauptsächliche Unterschied besteht vor allem darin, daß die Literatur die Welt mit Hilfe der Sprache beschreibt, der Film jedoch keine Sprache besitzt. Er ist unmittelbar, er führt uns sich selbst vor Augen.

Die Frage nach der filmischen Spezifik ist bis auf den heutigen Tag noch nicht eindeutig, allgemeinverbindlich beantwortet. Es existieren hierzu eine Menge unterschiedlicher Ansichten, die einander widersprechen, oder aber - was erheblich schlimmer ist - sich überschneiden und so ein eklektisches Chaos bilden. Jeder Regisseur kann die Frage nach dem Spezifischen der Filmkunst auf seine eigene Weise aufwerfen, beantworten und begreifen. Doch in jedem Fall bedarf bewußtes filmisches Schaffen einer strengen Konzeption. Denn ohne Kenntnis der Gesetze seiner eigenen Kunst kann einfach niemand kreativ sein.

Was ist also Kino? Worin liegt seine Eigenart, worin bestehen seine Möglichkeiten, Verfahren und Bilder, und zwar nicht etwa nur in formaler, sondern auch - wenn man so will - in geistiger Hinsicht? Mit welchem Material arbeitet schließlich der Regisseur eines Films?

Bis zum heutigen Tag können wir den genialen Film »Die Ankunft des Zuges« nicht vergessen, der bereits im vorigen Jahrhundert gezeigt wurde und mit dem alles begann. Dieser allgemein bekannte Film von Auguste Lumière wurde nur deshalb gedreht, weil man damals gerade Filmkamera, Filmstreifen und Projektionsapparat erfunden hatte. In diesem Streifen, der nicht länger als eine halbe Minute dauert, ist ein sonnenbelichtetes Stück Bahnsteig zu sehen, auf und abgehende Damen und Herren, schließlich der aus der Tiefe der Einstellung direkt auf die Kamera zufahrende Zug. Je näher der Zug herankam, desto größer wurde damals die Panik im Zuschauersaal: die Leute sprangen auf und rannten hinaus. In diesem Moment wurde die Filmkunst geboren. Und das war nicht nur eine Frage der Technik oder einer neuen Form, die sichtbare Welt wiederzugeben. Nein, hier war ein neues ästhetisches Prinzip entstanden.

Dieses Prinzip besteht darin, daß der Mensch zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst und Kultur eine Möglichkeit gefunden hatte, *die Zeit* unmittelbar *festzuhalten* und sich diese zugleich so oft wieder reproduzieren zu können, also zu ihr zurückzukehren, wie ihm das in den Sinn kommt. Der Mensch erhielt damit eine Matrix der *realen Zeit*. Die gesichtete und fixierte Zeit konnte nunmehr für lange Zeit (theoretisch sogar unendlich lange) in Metallbüchsen aufgehoben werden.

Genau in diesem Sinne enthielten die ersten Lumière-Filme den Kern des neuen ästhetischen Prinzips. Doch gleich danach nahm der Kinematograph gezwungenermaßen einen außerkünstlerischen Weg, der den kleinbürgerlichen Interessen und Vorteilen am meisten entgegenkam. Im Verlaufe von zwei Jahrzehnten wurde so ungefähr die gesamte Weltliteratur und eine große Menge von Theaterstoffen »verfilmt«. Der Kinematograph wurde als eine einfache und attraktive Theater-Fixierung benutzt. Das Kino ging damals den falschen Weg, und wir sollten uns klar darüber sein, daß wir die traurigen Früchte dieses Irrtums noch heute ernten. Ich will dabei noch nicht einmal vom Unglück des bloß Illustrativen sprechen: Das größte Unglück bestand nämlich eigentlich darin, daß man eine künstlerische Applikation jener eminent unschätzbaren Möglichkeit des Kinematographen ignorierte - die Möglichkeit, die Realität der Zeit auf dem Zelluloidstreifen zu fixieren.

Was ist das nun für eine Form, in der der Kinematograph die Zeit fixiert? Ich würde sie als eine *faktische* Form definieren. Das Faktum kann ein Ereignis sein, eine menschliche Bewegung oder jeder beliebige Gegenstand, der übrigens ohne Bewegung und Veränderung präsentiert werden kann (sofern er auch im realen Zeitfluß unbeweglich ist).

Und eben darin besteht das Wesen der Filmkunst. Man wird mir entgegenhalten, das Problem der Zeit sei in der Musik von ebenso prinzipieller Bedeutung. Aber es wird dort völlig anders gelöst: Die Materialität des Lebens befindet sich an der Grenze ihrer völligen Auflösung. Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, daß er die Zeit in ihrer realen und unauflöslichen Verknüpfung mit der Materie der uns täglich, ja stündlich umgebenden Wirklichkeit beläßt.

Die Grundidee von Film als Kunst ist *die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit.* Dieser Idee läßt über den Reichtum bislang ungenutzter Möglichkeiten des Kinos nachdenken, über dessen kolossale Zukunft. Genau hieraus entwickle ich auch meine praktischen und theoretischen Arbeitshypothesen.

Weshalb gehen die Leute eigentlich ins Kino? Was treibt sie in einen dunklen Saal, wo sie auf einer Leinwand zwei Stunden lang ein Spiel von Schatten beobachten können? Suchen sie dort Ablenkung und Unterhaltung? Brauchen sie etwa eine besondere Art von Narkotikum? In der Tat existieren überall in der Welt Unterhaltungskonzerne und -trusts, die Film und Fernsehen ebenso wie auch viele andere Formen der darstellenden Künste für ihre Zwecke ausbeuten. Doch nicht etwa hiervon sollte man ausgehen, sondern sehr viel mehr von dem prinzipiellen Wesen des Kinos, das etwas mit dem Bedürfnis des Menschen nach Weltaneignung zu tun hat. Normalerweise geht der Mensch ins Kino wegen der verlorenen, verpaßten oder noch nicht erreichten Zeit. Er geht dorthin auf der Suche nach Lebenserfahrung, weil gerade der Film wie keine andere Kunstart die faktische Erfahrung des Menschen erweitert, bereichert und vertieft, ja diese nicht einfach nur bereichert, sondern sozusagen ganz erheblich verlängert. Hierin und nicht etwa in »Stars«, abgedroschenen Sujets und ablenkender Unterhaltung liegt die eigentliche Kraft des Films.

Worin besteht das Wesen der Autorenfilmkunst? In einem bestimmten Sinne könnte man sie als ein Modellieren der Zeit bezeichnen. Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Innern die Umrisse seiner künftigen Plastik erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem riesengroßen, ungegliederten Komplex der Lebensfakten alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Films, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll.

Man sagt, daß der Film eine Kunst der Synthese ist, daß er auf einer Interaktion vieler benachbarter Kunstarten wie Drama, Prosa, Schauspielkunst, Malerei, Musik usw. basiert. In Wirklichkeit schlagen aber diese Künste mit ihrer »Interaktion« derart schrecklich auf die Filmkunst ein, daß sie sich urplötzlich in ein eklektisches Chaos oder aber - im günstigeren Falle - in eine vermeintliche Harmonie verwandeln kann, bei der dann nichts mehr von der eigentlichen Seele der Filmkunst zu entdecken ist, weil diese nämlich im selben Augenblick zugrunde geht. Es lohnt sich, ein und für alle Mal klarzustellen, daß der Film, wenn er Kunst ist, nicht einfach eine bloße Kompilation von Prinzipien aus anderen angrenzenden Kunstarten sein kann. Erst dann läßt sich auch die Frage nach dem berüchtigten synthetischen Charakter der Filmkunst beantworten. Aus der Kombination eines literarischen Gedankens mit malerischer Plastizität ergibt sich noch kein filmkünstlerisches Bild, sondern lediglich unsägliche oder bombastische Eklektik. Selbst die Gesetze zeitlicher Bewegung und Organisation dürfen sich im Film nicht den Gesetzen der Bühnenzeit unterwerfen.

Es geht - ich wiederhole es noch einmal - um die Zeit in der Form eines Faktums! Das ideale Kino ist für mich die Filmchronik, die ich nicht etwa als eine Filmgattung, sondern als eine Art, das Leben zu rekonstruieren, ansehe. Ich zeichnete einmal einen zufälligen Dialog auf Tonband auf. Menschen sprachen miteinander, ohne zu wissen, daß ihre Gespräche mitgeschnitten wurden. Als ich mir dieses Tonband dann anhörte, kam mir alles geradezu genial »aufgezeichnet« und »inszeniert« vor. Die Bewegungslogik der Charaktere, deren Emotion und Energie waren hier deutlich zu spüren. Was für einen Klang die Stimmen hatten, was für herrliche Pausen da gemacht wurden!... Kein Stanislawskij könnte solche Pausen erklären. Und Hemingway würde mit seiner Stilistik gegenüber dieser Dialogstruktur prätentiös und naiv wirken...

Der Idealfall einer Filmarbeit sieht für mich folgendermaßen aus: Ein Filmautor zeichnet auf Millionen von Filmmaterial Metern jede Sekunde, jeden Tag, jedes Jahr ohne Unterbrechung auf, etwa das Leben eines Menschen von der Geburt bis zum Tod. Mit Hilfe des Schnittes würde man dann daraus einen Film von 2 500 Metern Länge gewinnen, das heißt, einen Film mit etwa anderthalb Stunden Laufzeit. (Interessant wäre dabei auch die

Vorstellung, daß diese Millionen Filmmeter in die Hände verschiedener Regisseure gerieten, von denen dann jeder für sich daraus einen jeweils äußerst unterschiedlichen Film zusammenstellen würde!).

Und wenn es nun auch diese Millionen von Filmmetern in der Wirklichkeit nicht geben kann, so sind solche »idealen« Arbeitsbedingungen doch gar nicht so irreal. Man sollte sie anstreben und zwar in dem Sinne, daß man bei der Auswahl und Korrelierung von Teilstücken einer Faktenfolge genau weiß, sieht und hört, *was* sich zwischen ihnen befindet, was sie unverbrüchlich miteinander verbindet. Genau das ist Kino. Anderenfalls geraten wir leicht auf den Weg üblicher Theaterdramaturgie, auf den Weg einer Sujetkonstruktion, die von vorgegebenen Charakteren ausgeht. Der Film aber muß frei sein in seiner Auswahl und Korrelierung von Fakten, die einem »Zeitblock« beliebiger Größe und Länge entstammen. Dabei möchte ich keineswegs sagen, daß man unablässig einem bestimmten Menschen folgen muß. Auf der Kinoleinwand kann die Verhaltenslogik eines Menschen in die Logik völlig anderer (scheinbar nebensächlicher) Fakten und Phänomene übergehen. Der ausgewählte Mensch kann sogar ganz von der Kinoleinwand verschwinden und durch etwas völlig anderes ersetzt werden, sofern das für die Idee nötig wird, von der sich der Autor dieses Filmes bei seinem Faktenverständnis leiten läßt. Man kann zum Beispiel auch einen Film drehen, in dem es gar keine zentrale Schlüsselfigur gibt, sondern alles aus der Perspektive eines subjektiven menschlichen Blicks auf das Leben wahrgenommen wird.

Der Film vermag mit jedem beliebigen Faktum zu operieren, beliebig viel vom Leben auszuklammern. Das, was in der Literatur einen Sonderfall darstellt (etwa die dokumentarische Einleitung in Hemingways Erzählband »In unserer Zeit«), ist im Kino Ausdruck von dessen grundlegenden künstlerischen Gesetzen. Alles, was du willst: Für die Struktur eines Theaterstückes oder eines Romans könnte dies etwas grenzenlos Ausuferndes bedeuten. Im Film ist das jedoch ganz und gar nicht so.

Den Menschen in einen unbegrenzten Raum zu stellen, ihn mit einer zahllos großen Menge unmittelbar neben ihm und weiter weg von ihm vorübergehender Menschen verschmelzen zu lassen, ihn in Bezug zur gesamten Welt zu setzen - das ist ja gerade der Sinn des Films!

Es gibt den inzwischen schon ziemlich abgedroschenen Begriff »poetischer Film«. Man versteht darunter jenen Film, dessen Bilder sich kühn über die faktische Konkretheit des realen Lebens hinwegsetzen und zugleich eine eigene konstruktive Einheit konstituieren. Aber darin verbirgt sich eine besondere Gefahr, die Gefahr nämlich, daß sich das Kino hier von sich selbst entfernt. Der poetische Film bringt in der Regel Symbole, Allegorien und ähnliche rhetorische Figuren dieser Art hervor. Und ebendiese haben nun nichts mit jener Bildlichkeit gemeinsam, die die Natur des Films ausmacht.

An dieser Stelle scheint mir eine weitere Präzisierung angebracht: Wenn die Zeit im Film in Form eines Faktums präsentiert wird, so bedeutet das, daß dieses Faktum in Form einer einfachen, unmittelbaren Beobachtung wiedergegeben wird.

Das grundlegende formbildende Element im Kino, das dieses vom unscheinbarsten Bildausschnitt an durchzieht und bestimmt, ist die *Beobachtung*.

Allgemein bekannt ist das traditionelle Genre der altjapanischen Poesie - das Haiku. Beispiele dieses Haiku werden bei Sergej Eisenstein zitiert:

Ein uraltes Kloster	Im Feld ist es still
Ein Halbmond	Ein Schmetterling fliegt
Ein Wolf heult	Der Schmetterling ist eingeschlafen.

In diesen Dreizeilern sah Eisenstein ein Muster dafür, wie drei unzusammenhängende Elemente in ihrer Korrelierung eine neue Qualität hervorbringen. Aber dieses Prinzip ist nicht spezifisch dem Film zu eigen - es existierte eben schon in den Haikus. Mich dagegen fasziniert am Haiku dessen reine, subtile und komplexe Beobachtung des Lebens.

Angelruten in den Wellen
Ein wenig streifte sie
Der Vollmond

oder

Eine Rose entblätterte sich
Und an allen Dornenspitzen
Hängen kleine Tropfen

Das ist reine Beobachtung. Ihre Präzision und Genauigkeit läßt sogar Menschen mit ausgesprochen zerfahrener Wahrnehmung die Kraft der Poesie und das vom Autor eingefangene Bild aus dem Leben spüren.

Trotz all meiner Zurückhaltung gegenüber Analogien zu anderen Kunstarten scheint mir dieses Beispiel von Poesie dem Wesen des Films sehr nahe zu kommen. Man darf nur nicht vergessen, daß Literatur und Poesie im Unterschied zum Film ihre eigene Sprache besitzen. Der Film entspringt der unmittelbaren Lebensbeobachtung. Dies ist für mich der richtige Weg filmischer Poesie. Denn das filmische Bild ist seinem Wesen nach die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens.

Sergej Eisensteins »Iwan der Schreckliche« ist ein Film, der von den Prinzipien unmittelbarer Beobachtung extrem weit entfernt ist. Dieser Film stellt nicht nur insgesamt eine Hieroglyphe vor, sondern besteht auch ausschließlich aus großen, kleinen und kleinsten Hieroglyphen. Es gibt hier kein einziges Detail, das nicht von der Absicht dieses Filmautors bestimmt wäre. (Ich habe gehört, daß Eisenstein selbst einmal in einer Vorlesung diese Hieroglyphen, diese versteckte Sinngebung ironisiert haben soll: Auf Iwans Rüstung war eine Sonne dargestellt, auf der von Kurbskij dagegen ein Mond, da dessen Wesen nur darin bestehe, »als Widerschein des Lichtes zu leuchten... «).

Dennoch hat dieser Film aufgrund seiner musikalisch-rhythmischen Struktur eine erstaunliche Kraft. Die Schnittfolgen, der Wechsel der Einstellungsgrössen, die Korrelierung von Bild und Ton wurden hier so genau und streng erarbeitet, wie das sonst nur in der Musik geschieht. Aus diesem Grund wirkt »Iwan der Schreckliche« auch dermaßen überzeugend. Auf jeden Fall hatte mich dieser Film seinerzeit gerade wegen seines Rhythmus fasziniert. In der Anlage seiner Charaktere, in der Konstruktion plastischer Bilder und in seiner Atmosphäre gerät »Iwan der Schreckliche« dann allerdings so stark in die Nähe zum Theater - beziehungsweise zum Musiktheater -, daß er meiner theoretischen Überzeugung nach bereits aufhört, ein Filmwerk im eigentlichen Sinne zu sein. Das ist eine »Alltagsoper«, wie Eisenstein selbst einmal von einem Film seines Kollegen sagte. Die Filme, die Eisenstein in den zwanziger Jahren geschaffen hat - allen voran »Panzerkreuzer Potemkin« -, waren da noch von ganz anderer Art. Sie waren voller Leben und Poesie.

Das filmische Bild ist also seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden. Beobachten setzt Auswählen voraus. Denn wir werden auf dem Filmstreifen nur das festhalten, was als Teil des künftigen filmischen Bildes tauglich ist.

Dabei darf das filmerische Bild nicht im Widerspruch zu seiner natürlichen Zeit zergliedert und aufgespalten, nicht dem Fluß der Zeit entzogen werden. Denn ein Filmbild wird unter anderem nur dann auch »tatsächlich kinematographisch, wenn die unabdingbare Voraussetzung gewahrt bleibt, daß es nicht nur in der Zeit lebt, sondern die Zeit auch in ihm, und zwar von Anfang an, in jeder seiner Einstellungen. Kein einziger »toter« Gegenstand, kein bewußt in eine Einstellung eingebrachter Tisch, Stuhl oder Becher kann etwa als Zeichen für nichtvorhandene Zeit außerhalb der konkret ablaufenden Zeit präsentiert werden.

Weicht man von dieser Voraussetzung ab, so eröffnet sich sogleich die Möglichkeit, eine ungeheuere Menge von Attributen angrenzender Kunstarten in den Film hineinzuschmuggeln. Mit deren Hilfe vermag man nun sicher recht effektvolle Filme zu gestalten. Doch vom Gesichtspunkt der kinematographischen Form her widersprechen sie dem normalen Entwicklungsablauf der Natur wie auch dem Wesen und den Möglichkeiten des Films. Mit der Kraft, Präzision und Unerbittlichkeit, mit der der Film das Gespür der in der Zeit angesiedelten und sich verändernden Fakten und Fakturen wiederzugeben vermag, kann sich keine einzige andere Kunst vergleichen. Daher verärgern einen auch die prätentiösen Ansprüche des gegenwärtigen »poetischen Films«, sich vom Faktum, vom Realismus der Zeit loszulösen. Heraus kommen dabei nur Gestelztheit und Manierismus.

Der Moderne Film basiert auf einigen grundlegenden Tendenzen der Formentwicklung, und es ist gewiß kein Zufall, daß dabei gerade jene Tendenz besondere Aufmerksamkeit findet, die sich zur Chronik hin entwickelt. Das ist eine sehr wichtige und vielversprechende Tendenz, die deshalb auch häufig bis zu bloßen Nachahmungen hin imitiert wird. Doch der Sinn tatsächlicher Faktizität und Chronikalität kann natürlich nicht darin liegen, mit der entfesselten Kamera unscharfe Bilder zu schießen. (»Sehen Sie nur, hier hat es der Kameramann nicht einmal mehr geschafft, das Objektiv scharf einzustellen.«) Es kann nicht Aufgabe des Filmkünstlers sein, so zu filmen, daß lediglich die konkrete und unwiederholbare Form eines sich abspielenden Vorgangs wiedergegeben wird. Nicht selten sind scheinbar unbeabsichtigt aufgenommene Einstellungen nicht weniger ausgeklügelt und bedingt als die penibel erarbeiteten Einstellungen des »poetischen Films« mit ihrer erbärmlichen Symbolik: Hier wie dort überschneiden sich nämlich der lebendigkonkrete und der emotionale Inhalt des gefilmten Objekts. Eine gewisse Aufmerksamkeit erfordert auch das Problem der sogenannten *uslownost*, der künstlerischen Bedingtheit. Denn es existieren Bedingtheiten, die für die Kunst tatsächlich gegeben sind, und vermeintliche Konventionen, die man besser Vorurteile nennen sollte.

Eine Sache ist die eine bestimmte Kunstart spezifisch charakterisierende Bedingtheit - also beispielsweise die Tatsache, daß ein Maler in jedem Fall mit Farbe und den Wechselwirkungen der Farbe auf dem Material der Leinwand zu tun hat. Eine ganz andere Sache dagegen ist die vermeintliche konventionelle Bedingtheit, die das Ergebnis von etwas eher Zufälligem ist. Also beispielsweise das Resultat eines nur oberflächlich begriffenen Wesens des Kinos, einer zeitbedingten Begrenzung der Ausdrucksmittel, einfacher Gewohnheiten und Schablonen oder aber spekulativer künstlerischer Verfahrensweisen. Man vergleiche nur einmal die rein äußerlich begriffene »Bedingtheit« der Bildbegrenzung, des »Rahmens« einer filmischen Einstellung mit dem einer Staffelei. Auf solche Weise werden Vorurteile geboren.

Eine der unumgänglichsten Bedingtheiten des Films liegt darin, daß sich eine Filmhandlung unabhängig von der real existierenden Gleichzeitigkeit, den Rückblenden usw. folgerichtig entwickeln muß. Um die Gleichzeitigkeit und Parallelität zweier oder mehrerer Prozesse wiedergeben zu können, muß man diese unbedingt konsequent, in folgerichtiger Montage präsentieren. Einen anderen Weg gibt es nicht. In Alexander Dowshenkos »Erde« schießt der Kulak auf den Helden, und um nun den Schuß wiedergeben zu können, konfrontiert dieser Regisseur das Bild des plötzlich zu Boden stürzenden Helden mit anderen Einstellungen: Parallel hierzu heben irgendwo in einem Feld erschreckte Pferde den Kopf, und erst dann erfolgt die Rückkehr zum Tatort der Ermordung. Für die Zuschauer waren diese Pferde, die ihre Köpfe erhoben, eine indirekte Wiedergabe des sich ausbreitenden Schußgeräusches.

Als dann der Tonfilm eingeführt wurde, fiel die Notwendigkeit solcher Montagen weg. Heute darf sich niemand mehr auf die genialen Einstellungen Dowshenkos berufen, um jene Bedenkenlosigkeit zu rechtfertigen, mit der das gegenwärtige Kino völlig grundlos in »Parallel«-Montagen flüchtet. Da fällt etwa ein Mensch ins Wasser, und in der nächsten Einstellung sieht man »Maschas Blick«, obwohl dafür meist gar keine Notwendigkeit besteht. Derlei Einstellungen nehmen sich eher wie eine Neuauflage der Stummfilm-Poetik aus. So etwas ist eine aufgepfropfte Bedingtheit, die zu einem Vorurteil, zur Schablone wird.

Die Entwicklung der Filmtechnik in den Jahren nach dem Ende der Stummfilmzeit brachte manche Verführung mit sich, etwa die Aufteilung einer Breitwand-Einstellung in mehrere Sektoren, die zwei oder mehrere parallel ablaufende Handlungen gleichzeitig (»simultan«) präsentieren können. Meiner Meinung nach ist dies ein falscher Weg, eine spekulativ erdachte Pseudo-Bedingtheit, die dem Kino wesensfremd und daher fruchtlos ist.

Einige Kritiker hätten schrecklich gern ein Kino, das gleichzeitig auf mehreren - sagen wir auf sechs - Leinwänden demonstriert wird. Die Bewegung einer filmischen Einstellung hat ihre eigene Natur, die sich von einem musikalischen Ton unterscheidet, und das »polyekrane« Kino kann in diesem Sinne auch weder mit einem Akkord, noch mit Harmonie oder Polyphonie verglichen werden. Das hat schon eher etwas mit dem gleichzeitigen Tönen mehrerer Orchester zu tun, von denen jedes eine völlig andere Musik spielt. Außer einem Chaos wird man dabei auf der Leinwand nichts anderes erleben, weil die Gesetze der Wahrnehmung durcheinander geraten und der Autor eines »Polyekran«-Filmes Gleichzeitigkeit und Folgerichtigkeit irgendwie konstituieren, das heißt für jeden Einzelfall ein speziell ausgeklügeltes Bedingungssystem einführen muß. Heraus kommt dabei doch nur etwas, bei dem man die rechte Hand am linken Ohr vorbei zum rechten Nasenloch führt. Ist es da nicht wirklich besser, sich energisch die einfache und gesetzmäßige Bedingtheit des Kinos als einer folgerichtigen Darstellung anzueignen und unmittelbar von dieser Bedingtheit auszugehen? Der Mensch kann ganz einfach nicht mehrere Handlungen gleichzeitig beobachten. So etwas liegt außerhalb seiner psychophysiologischen Möglichkeiten.

Zu unterscheiden sind also natürliche Bedingtheiten, auf denen die Spezifik einer gegebenen Kunstart basiert, und Bedingtheiten, die eine Grenze zwischen dem realen Leben und einer spezifisch begrenzten Form dieser gegebenen Kunst markieren - also zufällige, erdachte, nicht-prinzipielle Bedingtheiten, die entweder in die Sklaverei von Schablonen oder aber zu verantwortungsloser Phantasterei führen, beziehungsweise zu einem Konglomerat spezifischer Prinzipien benachbarter Kunstarten.

Eine der wichtigsten Bedingtheiten des Kinos besteht darin, daß das Filmbild sich nur in faktischen, natürlichen Formen visuell und akustisch wahrgenommenen Lebens verkörpern kann. Die Darstellung hat naturalistisch zu sein, wobei ich nicht den gängigen literaturwissenschaftlichen Sinn des Wortes »Naturalismus« (also Zola und sein Umfeld) im Auge habe. Mir geht es dabei vielmehr um den Charakter der emotional wahrnehmbaren Form des Filmbildes.

Man könnte jetzt dagegen einwenden: Was ist dann aber mit der Phantasie eines Autors, mit der inneren Vorstellungswelt eines Menschen? Wie ist das wiederzugeben, was ein Mensch in seinem »Innern« sieht, alle seine »Tag«- und Nachtträume? Alles dies ist möglich, allerdings nur unter der Voraussetzung, daß sich die »Traumgesichte« auf der Leinwand aus den sichtbaren, natürlichen Formen des Lebens zusammensetzen. Aber manchmal verfährt man so: Man nimmt etwas in Zeitlupe oder durch einen Nebelschleier hindurch auf, greift zu altertümlichen Methoden oder setzt entsprechende Musikeffekte ein. Und der Zuschauer, der an so etwas bereits gewöhnt ist, reagiert dann auch sofort entsprechend: »Aha, jetzt erinnert er sich!«, »Das träumt sie nur!« Doch mit derlei geheimnistuerischen Beschreibungen ist kein echter filmischer Eindruck von Träumen und Erinnerungen zu erzielen. Ausgeliehene Theatereffekte sind nicht Sache des Kinos und sollten es auch nicht sein.

Wessen bedarf es aber dann? Zunächst und vor allem muß man wissen, was für einen Traum unser Held überhaupt träumt. Man muß den realen, faktischen Hintergrund dieses Traums kennen, alle Elemente dieser Realität vor sich sehen können, die dann umgewandelt werden im nächtig wachen Bewußtsein (oder mit denen ein Mensch operiert, wenn er sich irgendein Bild vergegenwärtigt). Alles dies muß dann auf der Leinwand genau, ohne irgendwelche Mystifizierungen oder äußerliche Kunstgriffe, wiedergegeben werden. Sicher kann man auch hier wieder einwenden: Wie steht es mit der Verworrenheit, der Vieldeutigkeit und Unwahrscheinlichkeit des Traums? Darauf erwidere ich, daß die sogenannte »Verworrenheit« und das »Unsagbare« des Traums für das Kino keineswegs den Verzicht auf klar umrissene Bilder bedeuten darf. Hier handelt es sich vielmehr um einen besonderen Eindruck, den die Logik der Träume hervorruft, um ungewöhnliche und überraschende Kombinationen und Gegenüberstellungen ausgesprochen realer Elemente. Und die muß man nun mit äußerster Genauigkeit ins Bild bringen. Der Film ist schon seiner Natur nach verpflichtet, die Realität nicht etwa zu vertuschen, sondern sie aufzuhellen. (Die interessantesten und schrecklichsten Träume sind ja übrigens auch gerade die, derer man sich bis ins kleinste Detail entsinnt.)

Immer wieder möchte ich daran erinnern, daß die lebendige Wirklichkeit, die faktische Konkretheit eine unabdingbare Voraussetzung, ja das letztgültige Kriterium jedweder plastischen Struktur eines Films ist. Hierauf basiert auch deren Einmaligkeit, die nicht etwa daher rührt, daß ein Autor eine besondere plastische Struktur gestaltet und mit rätselhaften Gedankengängen verbunden hat, ihr also von sich aus irgendeinen Sinn verlieh. Auf solche Weise entstehen Symbole, die sehr leicht zum Allgemeingut werden, sich in Schablonen verwandeln können.

Die Reinheit des Films und dessen unübertragbare Kraft zeigt sich nicht etwa in einer symbolischen Schärfe der Bilder, und seien diese noch so kühn, sondern darin, daß die Bilder die Konkretheit und Unwiederholbarkeit eines realen Faktums zum Ausdruck bringen.

In Luis Buñuels »Nazarin« gibt es eine Episode, die in einem kleinen, elenden, steinigen Dorf spielt, das von der Pest heimgesucht wird. Was tut nun der Regisseur, um hier den Eindruck der Verlassenheit zu erreichen? Wir sehen einen tiefenscharf gefilmten Weg und zwei Reihen perspektivisch verlaufender Häuser, die frontal aufgenommen sind. Der Weg kriecht einen Berg hoch, weshalb auch kein Himmel zu sehen ist. Der rechte Teil der Straße liegt im Schatten, der linke ist sonnenbeschienen. Der Weg ist absolut leer. Aus der Tiefe der Einstellung kommt mitten auf der Straße ein Kind direkt auf die Kamera zu, das etwas Weißes, ein blendendweißes Laken hinter sich herschleppt. Auf dem Kran bewegt sich langsam die Kamera. Und im allerletzten Moment, bevor diese Einstellung von einer anderen abgelöst wird, wird sie von einem hellweißen, im Sonnenlicht aufblitzenden Stoffetzen verdeckt. Woher kommt der ins Bild? Ist das vielleicht jenes Laken, das dort auf einer Leine trocknet? Genau an dieser Stelle spürt man mit überraschender Eindringlichkeit den auf geradezu unglaubliche Weise als medizinisches Faktum begriffenen »Pesthauch«.

Noch eine Einstellung. Diesmal aus Akira Kurosawas Film »Die sieben Samurai«. Hier sieht man ein mittelalterliches japanisches Dorf. Es findet ein Kampf zwischen berittenen und unberittenen Samurais statt. Es regnet stark, alles ist verschlammt. Die Samurais, auf altjapanische Art gekleidet, haben die Hosenbeine hochgezogen, so daß ihre schlammbedeckten Beine zu sehen sind. Als dann aber ein erschlagener Samurai zu Boden fällt, sieht man, wie der Regen den ganzen Schlamm abwäscht und seine Beine ganz weiß werden. Weiß wie Marmor. Dieser Mensch ist tot: Das ist ein Bild, das zugleich ein Faktum ist. Ein Bild, frei von Symbolik.

Doch vielleicht ist das alles nur ein Ergebnis des Zufalls: Der Schauspieler ist gerannt, hingefallen, der Regen hat ihm eben den Schlamm abgewaschen, wir aber rezipieren nun das Ganze als einen Regieeinfall?

Im Zusammenhang damit etwas zur Mise-en-scène: Im Kino bezeichnet die Mise-en-scène bekanntlich die Form der Anordnung und Bewegung gewählter Objekte auf der Fläche einer Einstellung. Doch wozu dient die Mise-en-scène? In neun von zehn Fällen wird man hierauf antworten, sie habe den Sinn des Geschehens zum Ausdruck zu bringen. Dies und nichts anderes. Meiner Meinung nach darf man aber die Funktion der Mise-en-scène nicht hierauf beschränken. Denn dann bliebe man auf einem Weg stehen, der nur in eine Richtung führt - in die Richtung von Abstrakionen. In der Schlußszene seines Films »Ein Mann für Anna Zaccheo« wies de Santis seinem Helden und seiner Heldin seinen Platz diesseits und jenseits eines Maschendrahtzaunes an. Der Zaun verkündet deutlich: Dieses Paar ist getrennt, es wird kein Glück zwischen ihnen geben, ein Kontakt ist unmöglich. Das Ergebnis davon ist, daß die konkrete, individuelle Einmaligkeit dieses Ereignisses aufgrund der ihm gewaltsam aufgezwungenen Form einen äußerst banalen Sinn annimmt. Der sogenannte Gedanke des Regisseurs springt den Zuschauer sofort an, doch leider mögen so etwas viele Zuschauer. Sie geben sich damit zufrieden, da das Ereignis »nachvollziehbar« und sein Sinn klar ist, man also nicht etwa mit aufmerksamer Betrachtung des sich hier konkret Ereignenden auch noch sein Gehirn und seine Augen anstrengen muß. Der Zuschauer wird korrumpiert und demoralisiert, wenn er solche Fertiggerichte vorgesetzt bekommt. Derlei Zäune, Gatter und Maschendrahtgestelle wiederholen sich in einer Menge von Filmen immer wieder, bedeuten aber stets dasselbe.

Was also ist eine Mise-en-scène? Wenden wir uns besseren Literaturwerken zu. Noch einmal sei an die erwähnte Schlußszene aus Fjodor Dostojewskijs »Der Idiot« erinnert: Zusammen mit Rogoshin kommt Fürst Myschkin in das Zimmer, wo die ermordete Nastasja Filippowna hinter einem Bettvorhang liegt und bereits »riecht«, wie Rogoshin sagt. Inmitten eines großen Zimmers sitzen sich nun beide auf Stühlen so gegenüber, daß sie sich mit ihren Knien berühren. Wenn man sich das vorstellt, wird einem unheimlich zumute. Die Mise-en-scène resultiert hier aus dem psychischen Momentanzustand der beiden Helden und drückt in unverwechselbarer Weise die Komplexheit ihrer Beziehungen aus. Wenn also ein Regisseur eine Mise-en-scène strukturieren will, so muß er dabei vom psychischen Zustand seiner Helden ausgehen, von der inneren dynamischen Stimmung einer Situation und alles dies in die Wahrheit eines einmaligen, gleichsam unmittelbar beobachteten Faktums und dessen *unwiederholbare* Faktur bringen. Nur dann wird die Mise-en-scène Konkretheit und die vielschichtige Bedeutung tatsächlicher Wahrheit miteinander vereinen.

Zuweilen meint man, es sei doch völlig gleichgültig, wie man die Schauspieler im Raum verteile: Sie stehen eben an der Wand und reden miteinander. Wir nehmen erst ihn und dann sie jeweils in Großaufnahme ins Bild, und dann werden sie auseinander gehen. Doch das Wesentlichste hat man dabei nicht bedacht, und das ist durchaus nicht nur Sache des Regisseurs, sondern - sehr häufig sogar - auch die des Drehbuchautors.

Wenn man sich nicht darüber im klaren ist, wieweit das Drehbuch (das doch letztlich nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein »Halbfabrikat« ist) den Film im voraus bestimmt, kann man unmöglich einen guten Film machen. Man kann etwas ganz anderes machen, etwas Neues und sogar etwas Gutes - der Drehbuchautor wird in jedem Fall mit dem Regisseur unzufrieden sein. Nicht immer beschuldigt man einen Regisseur zu Recht, er habe »einen interessanten Entwurf zerstört«, denn häufig genug ist ein solcher Entwurf derart literarisch (und nur in diesem Sinne interessant), daß ein Regisseur einfach gar nicht anders kann, als ihn zu zerstören und zu transformieren, um einen guten Film daraus machen zu können. Vom reinen Dialog einmal abgesehen, kann die literarische Sehe des Drehbuchs dem Regisseur bestenfalls durch Hinweise auf den inneren, emotionalen Gehalt einer Episode, einer Szene oder auch eines Films insgesamt nützlich sein. (Friedrich Gorenstein schrieb beispielsweise in einem Drehbuch: »Im Zimmer roch es nach Staub, vertrockneten Blumen und ausgetrockneter Tinte.« Das gefällt mir sehr, weil ich mir so die Gestalt und die »Seele« des Interieurs vorzustellen beginne, und wenn dann der Filmarchitekt die einzelnen Dekorationsstücke bringt, kann ich sogleich eindeutig sagen, was nun tatsächlich hierher paßt. Auf solchen Anmerkungen kann dennoch nicht die zentrale Bildlichkeit eines Films basieren; in der Regel helfen diese lediglich, die entsprechende Atmosphäre zu finden). Auf jeden Fall sollte ein echtes Drehbuch nicht auf einen

bereits abgeschlossenen, endgültigen Eindruck abzielen, sondern davon ausgehen, daß es in einen Film transformiert wird, erst dort seine endgültige Form erhält.

Allerdings haben die Drehbuchautoren sehr wichtige Funktionen, die echte schriftstellerische Begabung erfordern. Ich denke etwa an ihre psychologischen Aufgaben. Genau damit kann die Literatur nun einen tatsächlich nützlichen, ja notwendigen Einfluß auf das Kino nehmen, ohne dessen eigentliches Wesen zu verzerren oder zu beeinträchtigen. Heute gibt es im Kino nichts Oberflächlicheres und Vernachlässigteres als die Psychologie, wobei ich das Begreifen und Darlegen der tieferen Wahrheit von Charakterzuständen meine. Das wird einfach mit der linken Hand abgetan. Dabei handelt es sich doch hier gerade um das, was einen Menschen beim Gehen in der unbequemsten Haltung erstarren oder aus dem fünften Stockwerk springen läßt!

Sowohl vom Regisseur wie auch vom Drehbuchautor fordert das Kino großes Wissen über jeden Einzelfall. Und in diesem Sinne muß ein Filmautor (Regisseur) nicht nur ein Geistesverwandter des als Psychologen agierenden Drehbuchautors, sondern auch des Psychiaters sein. Denn filmische Plastizität hängt in einem hohen, häufig sogar entscheidenden Maße von der konkreten psychischen Verfassung eines Menschen unter jeweils konkreten Umständen ab. Mit seinem umfassenden Wissen über dessen inneren Zustand soll, ja muß ein Drehbuchautor Einfluß auf den Regisseur nehmen. Hier kann und soll er ihm viel geben. Nicht zuletzt auch für die Strukturierung der Mise-en-scène. Man kann natürlich schreiben: »Die Helden blieben an der Wand stehen« und dann den Dialog folgen lassen. Doch in welcher Weise wird die Art bestimmt, in der Dialoge zu sprechen sind, die der Situation dort an der Wand entsprechen? Man darf sich bei den von den Helden gesprochenen Wörtern nicht einfach auf deren Sinn konzentrieren. »Wörter, Wörter, nichts als Wörter« - im wirklichen Leben sind sie häufig genug bloß Wasser oder Luft. Nur sehr selten kann man für kurze Zeit eine wirklich vollständige Übereinstimmung von Wort und Gestus, Wort und Sachinhalt, Wort und Gedanken beobachten. Gewöhnlich realisieren sich Wort, innerer Seelenzustand und physisches Agieren des Menschen auf unterschiedlichen Ebenen. Sie kooperieren, wiederholen zuweilen einander, widersprechen sich sehr viel häufiger, geraten mitunter in heftige Konflikte und entlarven einander. Nur bei genauer Kenntnis dessen, was und aus welchem Grunde sich gleichzeitig auf allen diesen »Ebenen« tut, ist jene Einmaligkeit, Wahrhaftigkeit und Kraft des Faktums zu erzielen, von der ich hier spreche. Das wechselseitige Funktionsverhältnis von Mise-en-scène und gesprochenem Wort bringt in all seiner Richtungsvielfalt ein völlig konkretes Bild hervor.

Wenn ein Regisseur ein Drehbuch in seine Hände nimmt und daran zu arbeiten beginnt, so wird sich dieses unweigerlich verändern. Und zwar unabhängig davon, wie tief sein Konzept und wie exakt seine Absichten sind. Niemals wird ein Drehbuch auf der Leinwand buchstäblich, wörtlich oder widerspiegelnd umgesetzt. In jedem Fall kommt es dabei zu bestimmten Deformationen. Deshalb führt die Arbeit von Drehbuchautor und Regisseur in der Regel auch zu Konflikten und heftigen Auseinandersetzungen. Ein vollwertiger Film kann auch dann entstehen, wenn es im Laufe dieses Arbeitsprozesses zu einem Bruch zwischen Drehbuchautor und Regisseur kommen sollte, bei dem die ursprünglichen Konzeptideen auf der Strecke bleiben. Denn auf deren »Ruinen« ersteht dann eine neue Konzeption, ein neuer Organismus.

Überhaupt bleibt zu sagen, daß es immer schwieriger wird, den Arbeitsanteil eines Regisseurs von dem des Drehbuchautors zu unterscheiden. In der modernen Filmkunst tendiert der Regisseur immer mehr zum »Autorenkino«, was ebenso natürlich wie die Tatsache ist, daß einem Drehbuchautor heute immer größeres Regieverständnis abverlangt wird. Als die normalste Variante einer Autorenarbeit wäre demnach jener Fall anzusehen, bei dem die Konzeptidee keinen Schiffbruch erleidet, nicht deformiert wird, sondern sich organisch entwickelt. Und das geschieht eben dann, wenn ein Filmregisseur sich sein Drehbuch selbst schreibt, beziehungsweise der Drehbuchautor den Film selbst inszeniert.

Es soll besonders darauf hingewiesen werden, daß eine Autorenarbeit mit dem Ideenkonzept beginnt, mit der Notwendigkeit, von irgend etwas Wichtigem zu berichten. Das ist klar und kann auch gar nicht anders sein. Sicher kann es auch sein, daß ein Regisseur dann beim Lösen rein formaler Aufgaben auf einen für ihn neuen Gesichtspunkt zu stoßen, ein für ihn selbst wesentliches Problem zu entdecken scheint (wofür es in verschiedenen Kunstarten nicht wenige Beispiele gibt). Doch zu all dem kommt es in jedem Fall nur dann, wenn die künstlerische Grundhaltung - scheinbar unerwartet - in die Seele dieses Menschen, seines Themas, seiner Idee dringt. Wenn er diese - bewußt oder unbewußt - schon längst, sein ganzes Leben lang, in sich trägt. Ein Beispiel für ein solches Werk könnte - wenn ich diesen Film richtig verstanden habe - Godards »Außer Atem« darstellen.

Das Allerschwierigste ist offenbar, ohne Furcht vor irgendwelchen selbstauferlegten Begrenzungen (und seien diese noch so unbarmherzig) sich seine eigene Konzeption zu erarbeiten und dieser dann auch treu zu bleiben. Erheblich einfacher ist es, eklektisch zu verfahren, nach schablonenhaften Mustern zu greifen, die in unserem Arbeitsarsenal ja in Hülle und Fülle vorhanden sind. Das ist für den Regisseur leichter und für den Zuschauer einfacher. Doch hier liegt auch die schlimmste Gefahr: sich zu verlieren.

Das eindeutigste Signal für Genialität sehe ich darin, daß ein Künstler seiner Idee und seinen Prinzipien derart konsequent folgt, daß er dabei niemals die Kontrolle über seine Konzeption und innere Wahrheit verliert, und sei dies auch nur der eigenen Befriedigung willen während der Zeit seiner Arbeit.

Geniale Menschen gibt es in der Filmgeschichte nur wenige. Bresson, Mizogushi, Dowshenko, Paradjanow, Buñuel... Keinen einzigen dieser Regisseure kann man mit einem anderen verwechseln. Jeder von ihnen folgt seiner eigenen Bahn. Mag sein, mit langen Durststrecken, mit Schwachstellen, sogar mit fixen Ideen, doch stets im Namen eines klaren Zieles, einer einheitlichen Konzeption.

Im internationalen Film gab es nicht wenige Versuche, neue Konzepte zu entwickeln, die einem allgemeinen Trend zu größerer Lebensnähe, zur Wahrheit des Faktums entsprechen sollen. Es entstanden Filme wie John Cassavetes' »Schatten«, Shirley Clarkes »Der Gefangene« oder Jean Rouchs »Chronik eines Sommers«. Es zeigt sich in diesen bemerkenswerten Filmen unter anderem auch ein Mangel an Prinzipientreue. Inkonsequenz, gerade bei dieser Jagd nach der vollen, bedingungslos faktischen Wahrheit.

In der Sowjetunion wurde seinerzeit sehr viel über Kalatosows und Urusewskijs Film »Der nicht abgeschickte Brief« gesprochen. Ihm wurden vor allem Schematismus und unfertige Charaktere vorgeworfen, eine banale »Dreiecksgeschichte« und eine unvollkommene Sujektstruktur. Meiner Meinung nach liegen die Schwächen dieses Films jedoch vielmehr in der Tatsache, daß die Autoren bei der allgemeinen künstlerischen Gestaltung dieses Films wie auch in den einzelnen Charakterentwürfen nicht jenen Weg konsequent weitergingen, den sie sich selbst vorgenommen hatten. Sie hätten die quasi-authentischen Schicksale der Menschen in der Taiga mit unbeirrbarer Kamera weiterverfolgen und nicht so sehr an den vom Drehbuch vorgegebenen Sujetverknüpfungen kleben sollen. Die Autoren, die zunächst noch gegen das vorgefertigte Drehbuch revoltiert hatten, unterwarfen sich ihm dann plötzlich. Und so blieben dann ihre Charaktere auf der Strecke. Zumindest teilweise. Die Autoren konnten ihren Weg nicht in Freiheit zu Ende gehen, weil sie sich noch an die Überreste eines traditionellen Sujets hielten. Damit gaben sie jenen Weg auf, auf dem sie die Bilder ihrer Helden in völlig neuer Weise hätten sehen und gestalten können. Das Unglück dieses Films resultierte aus einer mangelhaften Treue gegenüber dem eigenen Prinzip.

Ein Künstler hat die Pflicht, Ruhe zu bewahren. Er hat keinerlei Recht, seine innere Anteilnahme an dem, was er filmt, offen kundzutun, seine ureigenen Interessen unzweideutig auf den Tisch zu legen. Innere Anteilnahme an einer Sache muß unbedingt in olympisch ruhige Formen umgesetzt werden. Nur so kann ein Künstler von den Dingen erzählen, die ihn bewegen.

Irgendwie kommt mir dabei die Arbeit an »Andrej Rubljow« in den Sinn. Die Handlung des Filmes spielt im 15. Jahrhundert, und es war eine schrecklich schwierige Sache, sich vorzustellen, »wie das alles damals so war«. Man mußte dabei auf alle möglichen Quellen zurückgreifen, auf schriftliche Zeugnisse, Architektur und Ikonographie.

Wären wir nun den Weg einer Rekonstruktion der malerischen Traditionen, der malerischen Welt jener Zeit gegangen, dann wäre dabei eine stilisiert-konventionelle altrussische Wirklichkeit herausgekommen, die bestenfalls an die Miniaturen oder Ikonenmalerei jener Epoche erinnert hätte. Doch für den Film wäre das ein falscher Weg. Ich habe zum Beispiel niemals begreifen können, wie man eine Mise-en-scène auf der Grundlage eines Gemäldes strukturieren kann. Denn das hieße doch, belebte Malerei zu schaffen, um sich dann ein oberflächliches Lob von der Art: »Ach, wie spürbar hier die Epoche wird! Ach, was für intelligente Menschen das doch sind!« einzuhandeln! Doch das bedeutet, zielbewußt dem Film den Garaus machen...

Deshalb war es eines der Ziele unserer Arbeit, die reale Welt des 15. Jahrhunderts für den heutigen Zuschauer so zu rekonstruieren, daß er weder in den Kostümen, noch in der Sprechweise, im Milieu oder in der Architektur altertümliche, museale Exotik verspüren konnte. Um hier nun zu einer unmittelbar beobachteten Wahrheit, zu einer sozusagen »physiologischen« Wahrheit vorstoßen zu können, mußte ein Weg jenseits archäologischer und ethnographischer Wahrheit eingeschlagen werden. Das führte natürlich unweigerlich zu bedingter Gestaltung. Doch das war eine Bedingtheit, die in direktem Gegensatz zu den bedingten Konventionen »belebter Malerei« stand. Wenn plötzlich ein Zuschauer des 15. Jahrhunderts unseren Film sehen könnte, dann würde ihm das gefilmte Material äußerst seltsam vorkommen. Doch sicher nicht seltsamer, als uns unsere eigene Wirklichkeit vorkommt. Wir leben im 20. Jahrhundert und haben deshalb keinerlei Möglichkeiten, einen Film direkt aus dem Material einer sechshundert Jahre zurückliegenden Vergangenheit zu drehen. Doch ich war und bleibe davon überzeugt, daß man sein Ziel auch unter diesen schwierigen Bedingungen erreichen kann, wenn man nur seinen einmal gewählten Weg konsequent zu Ende geht, obgleich das eine Arbeitsweise bedeutet, bei der man »das Licht am Ende des Tunnels« nicht sieht. Natürlich wäre es viel leichter, auf eine Moskauer Straße hinauszugehen und dort die versteckte Kamera in Gang zu setzen.

Wie intensiv wir uns auch auf ein Quellenstudium einlassen mögen, das 15. Jahrhundert können wir einfach nicht in einem buchstäblichen Sinne rekonstruieren. Schließlich empfinden wir es ja auch ganz anders als die Menschen, die damals lebten. Selbst Andrej Rubljows »Dreifaltigkeit« rezipieren wir nicht so wie dessen Zeitgenossen, und dennoch lebt diese Ikone durch die Jahrhunderte weiter. Sie lebte damals, und sie lebt auch heute. Sie schafft so eine Verbindungslinie zwischen den Menschen des 20. und des 15. Jahrhunderts.

Man kann die »Dreifaltigkeit« schlicht und einfach als eine Ikone betrachten. Oder aber als ein phantastisches Museumsstück, sozusagen als ein Musterbeispiel des malerischen Stils einer bestimmten Epoche. Doch es gibt sicher auch noch eine andere Rezeptionsmöglichkeit dieses historischen Zeugnisses; die Hinwendung nämlich zu jenem menschlich-geistigen Inhalt der »Dreifaltigkeit«, der für uns Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebendig und verständlich ist. Hierauf basiert auch unser Zugang zu jener Realität, die die »Dreifaltigkeit« hervorbrachte. Dieses Vorgehen erfordert, daß in bestimmte Einstellungen etwas hineingebracht wird, was das Gefühl von Exotik und musealer Restauration immer wieder zerstört.

Im Drehbuch gab es folgende Episode: Ein Bauer fertigte sich Flügel an, kletterte auf eine Kathedrale, sprang von dort herunter und zerschellte auf dem Boden. Wir »rekonstruierten« diese Episode, indem wir uns den psychologischen Kern dieser Episode vergegenwärtigen: Offensichtlich gab es da einen solchen Menschen, der sein ganzes Leben lang vom Fliegen träumte. Wie konnte sich dies nun in der Wirklichkeit abgespielt haben? Menschen rannten ihm nach, er mußte sich beeilen, und dann sprang er. Was konnte dieser Mensch sehen und fühlen, als er zum erstenmal in seinem Leben flog? Gar nichts konnte er sehen. Er fiel einfach zu Boden und zerschellte dort. Spüren

konnte er bestenfalls seinen unerwarteten und schrecklichen Fall. Das Pathos des Fliegens und dessen Symbolik waren dahin, da der Sinn der ausgesprochen unvermittelt und hinsichtlich bereits gewohnter Assoziationen primär, elmentar ist. Auf der Leinwand durfte also lediglich ein einfacher, verschmutzter Bauer auftauchen. Danach sein Sturz, das Aufschlagen auf dem Erdboden, sein Tod. Das ist ein konkretes Ereignis, eine menschliche Katastrophe, die damals genauso beobachtet wurde, wie man das heute tun würde, wenn sich plötzlich jemand aus irgendeinem Grunde vor ein Auto stürzen würde und dann verletzt auf dem Asphalt liegt.

Lange suchten wir nach einer Möglichkeit, das plastische Symbol aufzuheben, auf dem diese Episode basiert. Dabei kamen wir darauf, daß das Übel gerade in den Flügeln steckt. Um nun vom Ikarus-Komplex dieser Episode wegzukommen, erdachten wir einen Ballon, einen unansehnlichen, der aus Häuten, Fetzen und Stricken gefertigt wurde. Unserer Meinung nach zerstörte er das falsche Pathos dieser Episode und machte aus ihr ein unverwechselbar einprägsames Ereignis.

Zuerst und vor allem muß man ein Ereignis beschreiben und dann erst seine Beziehung zu ihm. Die Beziehung zu einem Ereignis muß das Gesamtbild bestimmen und aus dessen Einheit ersichtlich werden. Das ist wie bei einem Mosaik: Jedes Steinchen hat hier seine eigene Farbe. Es ist entweder blau oder weiß oder rot, insgesamt aber sind sie verschieden. Erst wenn man dann das fertige Mosaikbild betrachtet, erkennt man, was der Autor damit beabsichtigte.

Ich liebe den Film sehr. Vieles weiß ich selbst noch nicht. Wird zum Beispiel meine Arbeit meiner Konzeption, jenem System von Arbeitshypothesen entsprechen, an denen ich mich jetzt orientiere? Ringsherum gibt es viele Verführungen, die Verführungen von Schablonen, von Vorurteilen, von Allgemeinplätzen und mir fremden künstlerischen Ideen. Und schließlich ist es ja auch so einfach, eine Szene schön und effektvoll, auf den Publikumsbeifall hin zu drehen... Du brauchst nur einmal diesen Weg einzuschlagen - und schon bist du verloren.

Mit Hilfe des Kinos können die kompliziertesten Fragen der Gegenwart auf einem Problemniveau aufgegriffen werden, das Jahrhunderte lang ein Arbeitsfeld von Literatur, Musik und Malerei war. Man muß nur immer wieder von neuem jenen Weg suchen, den die Filmkunst gehen muß. Ich bin davon überzeugt, daß die praktische Arbeit im Film für jeden von uns eine unfruchtbare und hoffnungslose Sache bleiben wird, wenn wir dabei nicht genau und eindeutig die innere Spezifik dieser Kunst begreifen, nicht in uns selbst den eigenen Schlüssel zu ihr finden.

VA05 JAN TURNOVSKY

POETIK UND ARCHITEKTUR
ZUM BEDEUTUNGSPOTENTIAL DES MAUERVORSPRUNGS

Wollen wir über eine Poetik des Mauervorsprungs sprechen, so müssen wir uns zunächst allgemein mit dem Begriff der Poetik befassen, seine Verwendung begründen, die Möglichkeiten seiner Beziehung zum Begriff der Architektur untersuchen. Dies alles kann hier nur in Form einiger Notizen geschehen. Dafür werden wir, wann immer sich die Gelegenheit dazu bietet, zum konkreten MVS zurückkehren.

Zu glauben, daß man Begriffe definieren muß, bevor man über sie diskutieren kann, hält Karl Popper für einen großen philosophischen Fehler. (4/49) Man müßte nämlich, um einen Begriff zu definieren, auf andere Begriffe zurückgreifen, die aber wiederum definiert werden müßten. Die Diskussion könnte nie beginnen.

Außerdem wäre es vergeblich, die Bedeutung eines vieldeutigen Begriffs einschränkend festlegen zu wollen, denn die solchermaßen eliminierten Bedeutungen würden nicht deshalb aufhören, bei seinem Gebrauch mitzuschwingen. Gerade der Begriff der Poetik impliziert ja - zumindest in der Mehrzahl seiner möglichen Bedeutungen - das Nicht-außerachtlassen des konnotativen und assoziativen Bedeutungsspektrums. Zu Verschiebungen und Anhäufungen von Bedeutungen kommt es im Verlauf der Geschichte. Mit der Respektierung dieser Tatsachen glauben wir dem Begriff besser gerecht zu werden als mit dem Versuch einer Definition.

Poetik ist etymologisch verwandt mit dem griechischen “poiein”, was “machen” bedeutet. Davon stammt “poiesis” - das Verfertigen, die Werktätigkeit. Für Platon ist die poietische Philosophie eine dem Herstellen dienende Wissenschaft, wie z.B. Architektur.

In seiner “Metaphysik” definiert Aristoteles “poiesis” als einen an “noesis” anschließenden Akt: “Das Werden und die Bewegung heißen teils Denken (noesis), teils Werktätigkeit (poiesis); nämlich die vom Prinzip und der Form ausgehende Bewegung denken, dagegen diejenige, welche von dem ausgeht, was für das Denken das Letzte ist, heißt Werktätigkeit.” (6/36) So entsteht “z.B. das Haus aus einem Hause im Geiste des Künstlers”. (6/37) Für Aristoteles ist das Bauen “eine Kunst(...) und wesenhaft ein mit Vernunft verbundenes hervorbringendes Verhalten” (6/36), somit auch ein typisch poietisches Schaffen.

Dies ist also jene klassische Dimension des Begriffs, auf die z.B. Paul Valéry zurückgreift, als er in der “Première Leçon du Cours de Poetique” von einer Untersuchung des künstlerischen “Tuns” spricht und “Poetik” somit auf alle Kunstgattungen bezieht; jene Bedeutung, auf die sich auch Umberto Eco beruft, wenn er den Begriff der Poetik für “Das offene Kunstwerk” in Anspruch nimmt und ihn als “Form- und Strukturplan des Werkes” oder als “Operativprogramm” des Künstlers auffaßt. (12/10 -11)

Wenn Poetik als “Werkplan” verstanden wird, so stellt sich die Frage nach der Rekonstruierbarkeit dieses meist unsichtbaren, nicht überlieferten Dokuments. Dem so ausgelegten Begriff der Poetik muß daher ein anderer Begriff, jener der Werkanalyse, zugeordnet werden. Es geht nämlich darum, “daß man aus der Art, wie das Werk gemacht ist, erschließen möchte, wie es gemacht sein wollte”; man sucht im fertigen Werk nach der “Spur einer Intention”. (12/10 -11)

Da eine Werkanalyse sowohl an sich ein rationales Vorgehen ist als auch innerhalb des Werkes rationale (intentionale) Elemente voraussetzen muß, bekommt der auf diese Weise involvierte, auf seinen klassischen Ursprung bezogene Begriff der Poetik eine konstruktiv-rationale Färbung. Dies wiederum läßt ihn geradezu exemplarisch auf Architektur projizieren.

In diesem Sinne hätte also unser bereits unternommener Versuch, die Genesis des MVS zu rekonstruieren, mit einer derart aufgefaßten "Poetik" der Architektur zu tun.

Der klassischen, von "poiesis" ausgehenden Quelle der mit dem Poetik-Begriff sich verbindenden Bedeutungen, die diesem Begriff eine anwendungsmäßige Breite geben, kann aber ein fast ebenso altes Fundament des Begriffs entgegengesetzt werden: "Ars Poetica" - allgemein die ausdrücklich auf Dichtkunst orientierte Poetik, konkret die theoretische Abhandlung von Horaz, in der er sich zu "Aufgabe und Pflicht" macht, zu zeigen, "wie man die Mittel bekommt, was den Dichter fördert und bildet, was passend ist, was nicht, wohin Können führt, wohin Irrtum". (6/39) Hier also ist Poetik ein für den Dichter verbindliches System von Regeln und Anweisungen.

Wird der Begriff eng gefaßt, ist Poetik immer noch synonym mit der Theorie der Dichtkunst. Freilich handelt es sich nicht mehr generell um eine präskriptive Poetik der absoluten Norm, sondern schlicht um die Ästhetik der dichterischen Sprache, oder - in der strukturalistischen Anschauung - um die Untersuchung der sprachlichen Strukturen eines literarischen Werkes. Das Moment des Absoluten und Didaktischen haftet aber dem auf Literatur bezogenen Begriff der Poetik nicht nur in der Spätantike, sondern auch im ganzen Mittelalter an; die in der Zeit bis zum Barock verfaßten Poetiken verbleiben in der Festlegung der dichterischen Verfahrensweisen normativ. Der Aufruf Giordano Brunos klingt im 16. Jahrhundert daher noch wahrlich ketzerisch: "Merk dir, daß die Poesie nicht aus den Regeln besteht, außer ganz beiläufig. Vielmehr stammen die Regeln aus der Poesie." (6/14-15)

Interessanter als eine Anmerkung über die neuzeitlichen Tendenzen zur Präskription (z.B. in der marxistischen Kunstauffassung) ist vielleicht die Erwähnung der Tatsache, daß Mehrdeutigkeit, jenes gegenwärtig am häufigsten hervorgehobene Charakteristikum des Poetischen, bereits in der mittelalterlichen Theorie der Allegorik ins Spiel kommt, wenn auch in einer geregelten Form - als eine kleine Anzahl ohnehin vorgesehener Interpretationen. Allgemein und grundlegend wandelt sich die Bedeutung des Poetik-Begriffs erst im 18. Jahrhundert, in der Romantik. Es sind dabei zwei Tendenzen feststellbar, die auch zwei Gruppen von Bedeutungsschattierungen hervorbringen.

Einerseits beginnt das Poetische die engen Grenzen des außerdem noch strikt segmentierten Gebiets der Dichtkunst zu überwinden, so daß sich der Anwendungsbereich des Poetik-Begriffs wieder erweitert. "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie", formuliert Friedrich Schlegel und setzt programmatisch fort: "Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen." (6/144) Damit sind die Assoziationen umrissen, die den Poetik-Begriff nun expandieren lassen - bis zur Vision einer "unendlichen" Poesie, die "als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide". (6/145)

Andererseits - hier manifestiert sich die zweite Tendenz gleich im nächsten Satz - "ist oder soll alle Poesie romantisch sein". (6/145) Anschließend war sie es ja in ausreichendem Maß, und "im Hintergrund schien obligatorisch der Mond". (10/68) Aber nicht nur der Poet, sondern auch der Philosoph, wie z.B. Schopenhauer, spricht von einem "zauberischen Schimmer (...), welchen man bei sinnlich angeschauten Objekten das Malerische, bei den nur in der Phantasie geschauten das Poetische nennt". (6/177) Wie auch immer Vorlieben für bestimmte Themen und Ausdrucksweisen zeitlich bedingt und auch zeitlich begrenzt sein mögen, die Verbindung des Poetik-Begriffs mit romantischen Vorstellungen wirkt nachhaltig. Romantisierende Bedeutungen begleiten vor allem das Adjektivum "poetisch" bei seinem umgangssprachlichen Gebrauch bis heute und bringen es dabei in die Nähe von "idylisch" oder "pittoresk". Diese Assoziationen könnten auch mit einer unverkennbar romantischen Formel zusammenfassend beschrieben werden: "Poesie = Gemütserregungskunst." (6/133)

Allerdings stammt diese Gleichung von Novalis und enthält - latent - einen sehr interessanten Aspekt, der übrigens im zitierten Satz Schopenhauers explizit dargelegt ist: daß nämlich das Poetische nicht so sehr mit dem Sinnlichen, sondern vielmehr mit dem Geistigen zu tun habe. Wenn man das allgemeine Schema der anthropologischen Funktionsbereiche heranzieht, welches in Übereinstimmung mit Kant und seinen drei "Kritiken" drei grundsätzliche "Vermögen" des Menschen unterscheidet (das theoretische, das emotionale und das praktische Vermögen), so stellt man fest, daß das von Novalis ins Kalkül gebrachte "Gemüt" nicht den der Sinnessphäre zugeordneten konkreten Vermögen (Empfindung, Gefühl, Trieb), sondern den in der Rubrik des Geistes befindlichen Vermögen (Denken, Gemüt, Wollen) angehört. (5/15) Somit verliert der Poetik-Begriff auch in der gefühlsgeladenen romantischen Zeit nicht den Bezug zur Ratio.

Dies bringt Novalis auch selbst deutlich genug zum Ausdruck, wenn er z.B. erwähnt, daß man mit Poesie nicht nur "Stimmungen" und "Anschauungen" hervorzubringen suche, sondern vielleicht auch "geistige Tänze etc.". (6/133) Die Rolle des Intellekts in der Poesie wird von Novalis öfters hervorgehoben. Vom Dichter verlangt er "kühle Besonnenheit", denn die Vereinigung von Phantasie und Denkkraft sei die Quelle der beschwörenden Wirkung der Poesie.

Es sei aber noch auf einen anderen Aspekt in Novalis' Sicht des Poetischen hingewiesen: "Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff." (6/134)

Schließlich antizipierte Novalis mit seiner Überlegung, daß Gedichte bloß wohlklingend, aber ohne allen Sinn und Zusammenhang sein könnten, eine der wichtigsten Tendenzen in der Poetik des 19. und 20. Jahrhunderts - die Intention, Poesie von jeder Inhaltslast zu befreien, um das eigentliche Wesen des Poetischen erkennbar zu machen.

"Poésie pure", ein großartiger Versuch, das "rein Poetische" von der Mitteilungsfunktion der Sprache abzukoppeln, den poetischen Akt an sich aus der realen Gegenständlichkeit der Welt und aus den physischen Gegebenheiten des Daseins herauszulösen, wurde immer wieder aufs neue begonnen, sei es theoretisch - in Form von Abhandlungen und Manifesten - sei es praktisch - in Kunstwerken, Aktionen oder dem eigenen Leben.

Der allerletzten Konsequenz, als absolut abstrakte Poetizität, konnte das Ideal des rein Poetischen freilich nie erreicht werden; das Poetische blieb immer an irgendein reales Material und seine realen Eigenschaften gebunden, von der Euphonie bzw. Kakophonie der Sprache oder der besonderen Typographie bildähnlicher Gedichte bis zu den Toleranzgrenzen der menschlichen Konstitution.

Verwendet wurde der Begriff der "Poésie pure" erstmals 1830 von Sainte-Beuve; später erlangte er substantielle Bedeutung im französischen Symbolismus (insbesondere bei Mallarme), danach bei Valery. Ausdrücklich oder implizit figuriert er dann in künstlerischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts: im italienischen und im russischen Futurismus, im internationalen Dada sowie im Surrealismus.

Es mag paradox erscheinen, daß sich gleichzeitig und in enger Verbindung mit der Suche nach dem rein Poetischen das Poetische mit der ganzen Realität und mit allen Bewußtseinsinhalten vermischt. Es erfaßt nicht nur die extremen Bereiche - den dadaistischen Nonsens und Zufall, die surrealistischen Tagträume und Unterbewußtseinsautomatismen, sondern auch die Gegenstände und Geschehnisse des Alltags. Am allerwenigsten assoziiert es sich nun mit den abgenützten romantischen Gefühlen und Requisiten. Was auch immer darunter konkret zu verstehen ist, das "rein Poetische" verdrängt - zumindest auf gewissen Bedeutungsebenen - jenes Romantische, den Poetik-Begriff nur noch verflacht Verzierende.

Im Poetismus, einer Bewegung innerhalb der tschechischen Avantgarde der zwanziger Jahre, entwickelte die Künstlergruppe Devetsil - der Kunsttheoretiker Karel Teige, der Dichter Vitezslav Nezval u.a. - den Gedanken der "Poesie

pure" zu einer nahezu kosmologischen Theorie. Das poetistische Programm wurde von Teige in einigen Artikeln formuliert, die in der 1927 erschienenen Broschüre "Stavba a baseii" ("Bau und Gedicht") zusammengefaßt sind.

Teige bewundert die "nackte, reine und strenge Schönheit" der Ingenieurbauten, aber auch das Streben nach Reinheit in der modernen Architektur, vor allem den Purismus Le Corbusiers, und vergleicht die Befreiung der Architektur vom Dekor mit der Loslösung der Poesie von der Literatur, wie dies die "Poesie pure" intendiere.

Im 20. Jahrhundert sei das Schöne kein Privileg der Kunst und diese wiederum keine Sache eines anachronistischen künstlerischen Professionalismus, alle Kultur beruhe auf der maschinellen Produktion, Poesie müsse allumfassend sein: "Nachdem Poesie die literarische Form verlassen hat, verbindet sie sich mit anderen Bereichen der modernen Schönheit, mit Film, Bildern, Plakaten, Radiophonie, Seefahrt, Touristik, Tanz, Mode, Zirkus usw. in einzige poetische Kunst der technischen Zeit." (7 I 130)

Diese neue - reine und universelle - Poesie schöpfe einerseits aus dem Symbolismus eines Mallarme - der "Quelle des reinen Lyrismus und einer undefinierbaren Poetizität", andererseits aus einer Literatur, die man als "konstruktivistisch" bezeichnen könne - z.B. aus den Romanen Jules Vernes. Drei mächtige Einflüsse seien die kubistische und surrealistische Poesie Apollinaires, das die Eigenheiten der amerikanischen Kultur reflektierende Werk Walt Whitmans und der Futurismus Marinettis. Neue Kunst sei "Konzeption elementarer Freiheit, Vorbereitung auf die grenzenlose Entfaltung von Poesie, reiner Ausdruck der Sensibilität". Aus Poesie, die sich der Feierlichkeit entkleidet, keine Weltanschauung mehr verkörpert und voll ironischen Elans ist, würde "Unterhaltung, etwas wie Akrobatik, absoluter spiritueller Clownismus". (71137-142)

An dieser Stelle erinnert man sich vielleicht an Novalis' "geistige Tänze etc." oder an Friedrich Schlegels Proklamation der Universalpoesie. Doch Teige distanziert sich ausdrücklich von jeder Art romantizistischer Tradition. "Die Kunst, die der Poetismus bringt, ist leger, heiter, phantasievoll, spielerisch, unheroisch und erotisch. Es ist keine Prise Romantizismus darin. Sie wurde in einer Atmosphäre der lebensfrischen Geselligkeit geboren, in einer Welt, die lacht; was macht es schon aus, wenn die Augen weinen.(...) Poetismus will aus dem Leben ein Vergnügungsunternehmen machen. Exzentrischen Karneval, Harlekinade der Gefühle und Vorstellungen, betrunkenen Filmstreifzug, wundervolles Kaleidoskop." (7I 161- 162)

Den Poetismus stellt Teige in eine komplementäre Position zu einem "Konstruktivismus", welchen er einerseits als das Fundament des wissenschaftlichen, technischen und ökonomischen Aufbaus der modernen Welt versteht und als einenen "Grundriß des Lebens" apostrophiert, andererseits als Quelle einer neuen Ästhetik anerkennt: "Die neue Schönheit wurde aus konstruktiver Arbeit geboren, welche die Grundlage des modernen Lebens ist. Der Triumph der konstruktiven Methode (Untergang der Manufaktur, Verdrängung dekorativer Kunst, Serienproduktion, Typisation und Standardisation) wurde nur durch die Hegemonie eines scharfen Intellektualismus ermöglicht . . . " (7I 160)

Doch dieser Konstruktivismus brauche den Poetismus als Zusatz, als eine Art Überbau: "Poetismus ist die Krone des Lebens, dessen Basis Konstruktivismus ist. Wir Relativisten sind von einer verborgenen Irrationalität überzeugt, die vom wissenschaftlichen System unbemerkt blieb und deshalb nicht unterdrückt wurde. Es liegt im Interesse des Lebens, daß die Berechnungen der Ingenieure und Denker genau sind. Aber jede Berechnung rationalisiert die Irrationalität bloß auf die Reichweite einiger Dezimalstellen. (...) Poetismus ist nicht nur der Gegensatz, sondern auch eine notwendige Ergänzung des Konstruktivismus. Er basiert auf seinem Grundriß." (7/161)

Allein die "reine" Poesie hat also zur gleichen Zeit und bei einem Autor zwei grundverschiedene Gesichter: die technoide Unsentimentalität und die sprießende Phantasie. Die vielen Aspekte und Nuancen des Poetik-Begriffs,

alle die Assoziationen, die er je eingegangen ist und heute noch hervorruft, lassen sich kaum erfassen. Wir haben versucht, einige wichtige anzudeuten, und wollen sie kurz rekapitulieren:

- die klassische Werktätigkeit (poiesis), auf die in der Gegenwart oft rekurriert wird, indem Poetik als Strukturplan eines - nicht unbedingt literarischen - Werkes oder als Werkanalyse aufgefaßt wird;

- die präskriptive Poetik der absoluten Norm, heute verständlicherweise obsolet und - wenn dennoch in Betracht gezogen - mittelalterlich anmutend;

- das Aufblühen des Begriffs in der Romantik, seine Expansion bei gleichzeitiger, in der Umgangssprache immer noch perpetuierter Romantisierung;

- die inhaltliche Entlastung im Sinne des rein Poetischen, verbunden mit weitgehender Verallgemeinerung des Begriffs;

- jede andere, täglich mögliche, unvorhersehbare Aktualisierung des Begriffs bzw. Erweiterung oder Verschiebung seiner Bedeutung, so wie es mit allen Begriffen im Gebrauch potentiell und auch tatsächlich geschieht.

Diese - gewiß unvollständig dargestellte - Bedeutungsbreite des Begriffs ist durch keine Definition zu ersetzen, seine Entwicklung nie zum Stillstand zu bringen.

Uns ging es hier vor allem darum, festzustellen, in welchem Maße die Bindung des Poetik-Begriffs an Poesie als Literatur gegeben ist bzw. wieweit der Begriff außerhalb des literarischen Bereichs verwendet werden kann, ohne grundsätzlich mißbraucht zu werden. Bezieht man sich auf die Dimension des Begriffs in der Antike, in der Romantik oder in dem von "Poesie pure" inspirierten Poetismus, so erscheint die Übertragung des Begriffs auf Architektur durchaus legitim.

"Poesie, griechisch poiesis, ist jede souveräne und freie schöpferische Tätigkeit", sagt Teige (7/164) und kommt damit von der auf literarischem Gebiet entwickelten "Poésie pure" zurück zur bezugsneutralen, ursprünglichen Bedeutung des Poetik-Begriffs. Hier könnte man die zwei Aspekte der poetistischen Theorie noch einmal verdeutlichen, indem man unterscheiden würde zwischen jenem absolut sachlichen "poiein", welches - in ein maschinelles "Herstellen" verwandelt - die reine Poesie der Modernität hervorbringt, und jener "poiesis", die immer schon mehr war als ein mechanisches Erzeugen, wobei dieses "Mehr" mit Kunst, Freude und Phantasie zu tun hat und als nichtliterarische, begrifflich nicht faßbare Poetizität bezeichnet werden kann.

Es ist nicht von ungefähr, wenn die nichtliterarische Poetizität mittels eines poetischen Bildes - z.B. als Lichteffekt - beschrieben wird; der "zauberische Schimmer" des Poetischen bei Schopenhauer ist ein schönes Beispiel dafür. Nach Mukarovsky "äußert sie sich oft wie ein flüchtig über die Dinge laufender Lichtstrahl, wie ein Zufall, der aus einer einzigartigen Augenblicksbeziehung zwischen Subjekt und gegebenem Ding hervorgegangen ist". (9/100)

Allerdings spricht Mukarovsky an dieser Stelle nicht von Poetizität, sondern erläutert die "ästhetische Funktion", welche "aus dem Ding, das ihr Träger ist, ein ästhetisches Faktum ohne jede weitere Eingliederung" macht. Dies wirft in Bezug auf unsere Abhandlung die grundsätzliche Frage auf, warum hier der Begriff der Poetik in Anspruch genommen werden soll, wenn für die Beschreibung außerliterarischer Phänomene der allgemeinere Begriff der Ästhetik ohnehin zur Verfügung steht. Eine kurze Begründung sei hier daher erlaubt.

Das Poetische und das Ästhetische

In der Tat handelt es sich um zwei verwandte Begriffe - besser gesagt: Begriffsgruppen. Manchmal werden sie sogar als synonym betrachtet, dann nämlich, wenn die Adjektiva “poetisch” und “ästhetisch” zur Bezeichnung gleicher spezifischer Eigenschaften verwendet werden - vor allem jenes poetischen “Mehr”, mit anderen Worten, der “ästhetischen Differenz”.

Was die Begriffe unterscheidet oder unterscheidbar macht, sind sonstige Bedeutungen, die ihnen zugeordnet werden können, und andere Begriffe, mit denen sie in Zusammenhang gebracht werden. Soll die Begründung der Begriffswahl so kurz wie möglich gehalten werden, so ist zu sagen, daß das Erste, womit man den Ästhetik-Begriff verbindet und was er ganz allgemein bedeutet, die Auseinandersetzung mit dem “Schönen” ist; und da hier die Schönheit (oder Häßlichkeit) des MVS nicht interessiert, wird auf jenen Begriff ausgewichen, der diverse ästhetisch relevante Aspekte impliziert, nicht jedoch den Schönheitsbezug suggeriert.

Die Weigerung, sich mit der Schönheit von faszinierenden Dingen zu befassen, läßt sich freilich wieder am besten poetisch ausdrücken, z.B. mit Worten von Vitezslav Nezval (10/68):

> ... mich blendet ein Garten mitten im Satz
> Oder eine Latrine darauf kommt es nicht an
> Ich unterscheide die Dinge nicht mehr nach dem Reiz
> oder der Häßlichkeit die ihr ihnen zuschreibt.

So etwa könnte man das Problem der Begriffe verlassen, wir benützen es aber noch als Grundlage für einen Orientierungsweg, auf dem der MVS unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden soll. Das Ästhetische hat nicht nur direkt mit dem Schönen zu tun; es ist auch umgeben von jenen Ideen, die aus der Geschichte der permanenten Suche nach dem Schönen bekannt sind. Hier nur einige der Markantesten:

“Die hauptsächlichsten Formen aber des Schönen sind Ordnung und Ebenmaß und Bestimmtheit”, sagt Aristoteles. (6/37) “Denn die Sinne finden Wohlgefallen an harmonisch geordneten Dingen”, setzt Thomas von Aquin fort. (6/53) “Wohlgefallen(...) ohne alles Interesse”, ergänzt Kant. (6/110) Es sind dies also drei (ausgewählte) Ideen oder Konvolute von Ideen, die als traditionelle Kriterien zur Bestimmung des Schönen - mit dem Begriff des Ästhetischen eng verbunden sind. In Stichworte gefaßt, lauten sie:

- Ordnung als Maß und Ziel,
- sinnlich bedingtes Wohlgefallen,
- Interesselosigkeit gegenüber jedem Zweck.

A Ordnung

Auf den ersten Blick scheint Ordnung ein sehr solides Kriterium des Ästhetischen zu sein.

Erstens ist sie - darüber besteht kaum ein Zweifel - in irgendeiner Form (Ordnung, Ordnen, Geordnetheit, Negation der Ordnung ...) an allen ästhetischen Prozessen beteiligt, seien sie rezeptiver oder produktiver Art. Am besten zu erkennen ist dies vielleicht in der Architektur; hier spürt man deutlich den Drang nach Ordnung, aber auch den Zwang zur Ordnung. Der Drang mag psychologisch begründet sein, der Zwang hat sachliche Gründe. Wie bereits erwähnt, ist allein aus Gründen der Statik ein Mindestmaß an Ordnung in allem Gebauten unerläßlich. Ein anderer

Beweggrund für das Streben nach Ordnung ist die Ökonomie, welche aber nicht ausschließlich als aufgezwungene, rein äußere Bedingung aufzufassen ist, sondern - ähnlich wie die Statik - durchaus zu einem ästhetischen Faktum sowie zu einem ästhetischen Mittel werden kann.

Zweitens scheint Ordnung eine objektivierbare Komponente des Ästhetischen zu sein - eine rational erfaßbare und intentional erreichbare Größe, rezeptiv von Fall zu Fall vergleichbar, produktiv Schritt für Schritt herstellbar, jederzeit überprüfbar, ohne daß der Gedanke an die Subjektivität der Betrachtungsweise überhaupt nur aufkommt. Dem Anschein nach allgemeingültig ist beispielsweise die Behauptung, daß geometrische Grundfiguren einfacher sind und daher mehr Ordnung aufweisen als unregelmäßige oder zusammengesetzte Figuren. Das Urteil darüber, ob ein Grundriß mehr oder besser geordnet ist als ein anderer, mag zunächst ebenso eindeutig erscheinen.

Die offensichtliche Allgegenwärtigkeit und die scheinbare Objektivierbarkeit von Ordnung machen aus diesem traditionellen Terminus einer mit metaphorischen Umschreibungen operierenden Ästhetik auch den vorrangigen Bezugspunkt einer nach wissenschaftlich exakten Aussagen strebenden Ästhetik.

Doch gerade bei der extremen Beanspruchung bei den ambitionierten Versuchen, Ordnung näher zu bestimmen, objektiv festzustellen und sogar zu messen, erweist sich der Begriff der Ordnung als äußerst vage. Man erinnere sich an den vergeblichen Versuch der Gestalttheorie, die "Höhe und Reinheit der Gestalt" präzise zu definieren, oder an die unproduktiven Anstrengungen der informationstheoretischen Ästhetik, das auf Ordnung direkt bezogene "ästhetische Maß" zu errechnen. Selbst die Anhäufung komplizierter mathematischer Formeln vermag nicht die grundsätzliche Einseitigkeit des Ansatzes und eine unüberwindbare Diskrepanz innerhalb der Methode zu verdecken:

Einerseits tut eine objektorientierte Ästhetik so, als wäre die ästhetische Qualität den Dingen inhärent, vom Betrachter gänzlich unabhängig. Um dem eigenen Objektivitätsanspruch gerecht zu werden und um überhaupt eine "exakte" Methode entwickeln zu können, versucht eine solche Ästhetik, das Subjekt aus dem Kalkül auszuschließen. Natürlich ist dies eine einseitige, dem Prinzip ästhetischer Prozesse keineswegs entsprechende Abstraktion, für die rechnerische Methode jedoch eine notwendige Voraussetzung. Andererseits ist es aber verfahrensmäßig unumgänglich, die Kriterien und Parameter der Ordnung zu finden, das heißt letztlich auszuwählen bzw. festzulegen, und dies kann nur arbiträr geschehen, wie bereits die einfachsten Beispiele mit geometrischen Figuren oder elementaren Strukturen zeigen. Ein Subjekt muß also schließlich doch - sogar in entscheidender Weise - involviert werden.

So wird aus der objektbezogenen Ästhetik eine von irgendjemandem subjektiv bestimmte Konstruktion und aus der Ordnung - jenem vermeintlich absoluten ästhetischen Kriterium mit all seiner scheinbar rational abgesicherten Objektivierbarkeit - eine irrationale, bestenfalls metaphysisch begründete Größe. Auch wenn die - berechtigterweise nach Objektbezogenheit und Genauigkeit strebenden - Naturwissenschaften zu Hilfe genommen werden, um zumindest die Bedeutung von "Ordnung" zu klären, bleibt der Begriff unbestimmt und unbestimmbar; deutlich wird nur seine Zwiespältigkeit: Ordnung kann entweder mit gleichmäßigem Verteilen gleicher Partikel, mit Gleichgewicht und Homogenität, also mit Entropie assoziiert werden, oder aber mit ihrem Gegenteil - der Negentropie, nämlich mit struktureller Blüte und deren unwahrscheinlichsten Hervorbringungen.

Außerdem erscheint auf irgendeinem Niveau der Analyse letztlich alles geordnet, auf irgendeiner Betrachtungsebene alles gleichartig. Daher ist die Frage nach der Ordnung auch eine des gewählten Grades oder Maßstabs, mit anderen Worten und aus anderer Sicht: des größten gemeinsamen Nenners, auf den die Brüche der Natur oder des Artifiziellen zu bringen sind. (So paßt wahrscheinlich fast jede Architektur in einen räumlichen Millimeterraster und könnte somit als modular bezeichnet werden. Eine ähnliche Diskussion gab es einmal über die Architektur Alvar Aaltos.)

Wo Ordnung beginnt, wo sie endet und - vor allem - mit welchem Vorzeichen sie zu versehen ist, bleibt solange offen, als es nicht festgesetzt oder vereinbart wird.

Das alles bedeutet nicht, daß "Ordnung" ein in der Ästhetik unbrauchbarer Begriff, ein uninteressantes Thema wäre, ganz im Gegenteil. Es ist nur notwendig, zu erkennen, daß es sich nicht um einen exakten und eindeutigen, sondern vielmehr um einen assoziativen Begriff handelt, der keinem Absolutheitsanspruch gerecht werden kann.

Ordnung hat viele Gesichter mit vielen Ausdrucksnuancen und kann daher auf viele verschiedene Weisen sowohl interpretiert als auch kreativ eingesetzt werden. Wie unterschiedlich Ordnung in der Architektur aufgefaßt werden kann, sei hier nur illustrativ angedeutet - durch den Vergleich eines Fassadenentwurfs von Aldo Rossi mit einem von John Hejduk.

Zur Rolle von Ordnung in der Bedeutungskonstitution während eines ästhetisch ausgerichteten Rezeptionsvorgangs zitieren wir Mukarovsky: "Sobald der Aufnehmende zu einem gewissen Gegenstand eine Haltung einnimmt, wie es beim Aufnehmen des Kunstwerkes üblich ist, entsteht in ihm sofort das Bestreben, in der Beschaffenheit des Werkes Spuren einer Ordnung zu finden, die es gestattet, das Werk als Bedeutungsganzheit zu begreifen." (9/36)

In diesem Satz, in dem Ordnung freilich nicht nur als eine geometrische oder sonstwie äußerlich formale Anordnung gemeint ist, könnte man auf jedes der drei (von uns) hervorgehobenen Wörter gesondert Nachdruck legen: zunächst auf "Ordnung", wobei es einleuchtet, daß sie das verbindende, Elemente zu Strukturen zusammenfügende Medium ist; dann auf "Spuren", und zwar einerseits, weil man den Ordnungen ständig nachspürt, andererseits, weil ein Anflug einer Ordnung bereits genügt, um sie als solche zu erkennen, bzw. weil eine Ordnung nicht ohne Rest alle Elemente umfassen muß, um zur Geltung zu kommen; schließlich auf "einer", dies aber auch im doppelten Sinn, nämlich als "irgendeiner" Ordnung, aber auch "jeweils nur einer" Ordnung - wie es etwa auf Vexierbilder zutrifft. (Zu allen diesen Aspekten eines Rezeptionsvorgangs machte bereits die Gestalttheorie viele klärende und gültige Aussagen.)

Unter sehr ähnlichen, analogen Aspekten kann auch ein ästhetisch ausgerichteter Produktionsvorgang betrachtet werden: Zur Offensichtlichkeit der Relevanz von Ordnung im Allgemeinen kommt noch ein Aspekt, der jenem von "Spuren" entspricht, und ein anderer, der mit jenem von "einer" Ordnung komplementär ist. Denn genauso wichtig wie Ordnung selbst ist erstens die Möglichkeit, Ordnung nicht als Totalität anzustreben, sondern auf ein notwendiges oder strukturell sinnvolles Maß zu beschränken, und zweitens die Eventualität, daß verschiedenartige Ordnungen innerhalb eines Werkes aufgebaut werden.

Zum ersteren gibt es in einer von Rudolf Arnheim verfaßten Studie über Ordnung eine treffende Formulierung, in der auch die grundsätzliche Ambivalenz des Begriffs anklingt: "Eine ungehemmte Tendenz zum bloßen Geordnetsein führt zur Verärmlichung und schließlich zu dem allerniedrigsten Strukturniveau, das nicht länger klar von gänzlicher Ordnungslosigkeit zu unterscheiden ist." (13/70)

Diese Erscheinung haben wir übrigens bereits erwähnt - als eines der möglichen Resultate der Auseinandersetzung zwischen der ordnenden Kraft eines abstrakten Konzepts und der tückischen Sperrigkeit und Konkretheit der Architektursyntax. Das konsequente Ordnen während eines Entwurfsprozesses führt entweder zu komplexer Verwicklung mit der Syntax oder zu einem absolut trivialen Schema. (Auf die Ursache dieser Schwierigkeiten kommen wir noch zu sprechen.)

Der andere Aspekt des Ordnens - die Alternative zwischen einer Ordnung und der gleichzeitigen Existenz von mehreren Ordnungen - ist nicht minder problematisch. Eine Vielfalt von Ordnungen innerhalb eines Werkes vermag

bei dessen Rezeption eine Bereicherung der Bedeutungsentfaltung herbeizuführen. Werden jedoch während der Produktion mehrere Ordnungen zugleich angestrebt, so kann dies bei mangelnder Koordination die Entstehung von Unordnung zur Folge haben. “Unordnung” ist nach Amheim “nicht die Abwesenheit von Ordnung, sondern ein Zusammenprall beziehungsloser Einzelordnungen”. (13/23)

Treten in einem Architekturentwurf individuelle Ordnungen auf, die sich berühren oder durchdringen, aber ohne Berücksichtigung dieser Tatsache aufgebaut werden, dann entstehen zwischen den einzeln geordneten Einheiten Divergenzen, Spannungen und Risse.

Im Wittgenstein-Haus hat jeder der Haupträume im Erdgeschoß seine eigene Ordnung. Die Zusammenstöße der Fußbodenrasterungen dokumentieren auf anschauliche Weise, wie diese Einzelordnungen miteinander kollidieren. Es handelt sich dabei um Ordnungen desselben Grades und derselben Art. “Unordnung” entsteht aber auch, wenn verschiedenartige Ordnungen aufeinanderprallen.

Und da sind wir wieder bei dem MVS. Wie gezeigt, kann er als Resultat einer versuchten Korrektur betrachtet werden - als Ergebnis des Bemühens, eine Angelegenheit “in Ordnung zu bringen”. Diese Angelegenheit ist nichts anderes als eine Kollision zweier Ordnungen, welche grundsätzlich - ihrem Ursprung nach - unterschiedlich sind. Im Allgemeinen kann die eine dieser Ordnungen als Ordnung der Syntax, die andere als Ordnung des Konzepts beschrieben werden. Die erstere Ordnung liegt in der Natur der Dinge, die andere entspringt einem individuellen Ordnungswillen. So gesehen, geht es hier also um einen Konflikt zwischen den Gegebenen und dem Gedachten, gewissermaßen um einen Konflikt zwischen dem Naturhaften und dem Artifiziellen.

Konkret handelt es sich um die Ordnung des Grundrisses und die Ordnung der Fassade. Die Gegebenheiten der Syntax manifestieren sich im Grundriß, nicht aber in der Fassade; die Fassade verdeckt sie und lädt somit zum Installieren einer eigenwilligen Ordnung ein. Diese Ordnung wird jedoch durch die Fensteröffnung in den Innenraum übertragen und hier mit der ersten Ordnung konfrontiert. Dies äußert sich in der Unordnung der Fensterwand - in der nicht erwünschten Asymmetrie ihrer Innenfläche.

Der MVS schafft diese Unordnung ab, indem er die Fläche grundrißlich auf das Symmetriemaß verringert. Gleichzeitig aber bewirkt er eine neue Unordnung im Grundriß, denn er kann nicht mehr in die Gesamtordnung des Zimmers eingespannt werden, z.B. in der Weise, daß er ein - sei es nur latentes - Pendant an der gegenüberliegenden Türwand erhielte, mit dem zusammen er eine Nische bilden würde; dies ist wegen der in der Zimmerecke angeordneten Tür nicht möglich, wobei die Tür nur hier liegen kann - wie die grundrißliche Gesamtordnung des Hauses es determiniert.

Der MVS verwandelt also eine Unordnung in Ordnung, verursacht dabei aber eine andere Unordnung. Sollte diese Unordnung nicht bestehen bleiben, so müßte die Ordnung des Zimmergrundrisses geändert werden, was wiederum ein Umordnen des ganzen Hausgrundrisses notwendig machen würde. Das Ende dieser kettenartigen Entwicklung bleibt für immer im Ungewissen, denn der Vorgang wurde vorzeitig - mit der Errichtung des MVS - abgebrochen. Dieser Zustand, ästhetisch unbefriedigend, trägt das Merkmal einer Dynamik; von “statischer Schönheit” kann hier also kaum die Rede sein. Die Poetik dieses Zustands kann aber der Terminus “Ordnung” - jenes prägnante und zugleich vage Kriterium des Ästhetischen - adoptieren und mit seiner Hilfe diesen Zustand, die Vorgeschichte und die hypothetische Weiterentwicklung erfassen. (Wenn Ästhetik mit Ordnung identifiziert werden soll, dann bleibt der Poetik die Funktion der ständigen Umstrukturierung von Ordnungen überlassen.)

Der MVS erscheint zunächst als ein torsoartiges Ordnungselement, flankiert von zwei Unordnungen - einer beseitigten und einer herbeigeführten. In dem Ordnungstorso ist aber auch die potentielle Energie eines Dominoeffekts

verborgen: Sollte - von der mangelnden Integration des MVS ausgehend - weiter geordnet werden, indem die jeweils nächstliegende Unordnung applaniert würde, so bliebe von der ursprünglichen Grundrißdisposition kaum etwas übrig. Die Farbe der Ordnung auf weißem Papier ist Weiß.

B Sinnlichkeit

Nach tradierter Meinung hat Ästhetik vorrangig und wesentlich mit den Sinnen zu tun - mit dem Appell an die Sinne, mit Sinneswahrnehmungen, mit Sinnlichkeit.

Schließlich kommt "Ästhetik" von "aisthesis", was im Griechischen soviel wie Wahrnehmung oder Empfindung bedeutet; gemeint ist eine direkte Einschaltung der Sinnesorgane.

Klassischen Ursprungs ist auch die Vorstellung von der Aufteilung der menschlichen Psyche auf die Sphäre der Sinne und die des Geistes.

Die Annahme, diese zwei Bereiche seien gleichsam voneinander getrennt, ermöglicht eine andere Vorstellung: Die Wahrnehmung gewisser Phänomene erfolge lediglich im Bereich der Sinne, und im allgemeinen verlaufe die Wahrnehmung zweistufig - zunächst im "Eingangsbereich", sodann auf der "höheren Ebene".

Doch weder gibt es jene Trennung wirklich, noch kommt den Sinnen die Funktion einer primären - und fallweise alleinigen - Instanz zu.

Ernst Garnbrich stellt im ersten Kapitel seiner Studie über die Psychologie der Kunst etliche Aussagen zur Rolle der Ratio bei der Wahrnehmung zusammen. Aus ihnen geht hervor, daß - wie beispielsweise Konrad Fiedler konstatierte - "schon die einfachste Anschauung, in der man meinen könnte, nur erst den Stoff für die Operationen der Denkfähigkeit zu empfangen, bereits ein geistiges Gebilde ist". (14/32) Schon Plinius behauptete: "Unser Geist ist das wahre Organ des Sehens und Beobachtens. Die Augen haben dabei nur die Funktion eines Gefäßes, welches die sichtbaren Teile der Bewußtseinsinhalte auffängt und weiterleitet." (14/31) Es kommt aber auch auf die eigentliche Initiative der Ratio bei der Wahrnehmung an. Karl Popper wendet sich gegen die, wie er sie nennt, "Eimertheorie der Psyche" - gegen die empiristisch orientierte Auffassung, daß die Psyche etwa einem Behälter entspricht, in dem Sinnesempfindungen aufgefangen und dann weitergeleitet werden - und stellt ihr seine "Scheinwerfertheorie" gegenüber; sie betont die unablässige Aktivität, mit der jedes Lebewesen seine Umgebung abtastet, erforscht und untersucht. "Diese Betrachtungsweise hat sich auf vielen Gebieten der Psychologie als fruchtbringend erwiesen", schreibt Garnbrich (14/44), der sich ganz zu Poppers Auffassung bekennt.

Nach einer derartigen - rationalistisch ausgerichteten - Auffassung besteht die Wahrnehmung im ständigen Aufstellen von Hypothesen, die auf die Probe gestellt und entweder bestätigt oder widerlegt werden. Sogar die Sinnesorgane selbst können als raffinierte Versuche der Anpassung an die Umweltbedingungen betrachtet und daher als Theorien charakterisiert werden - als solche, die den lebenden Organismen einverleibt sind. (4/57)

Auf diese Weise läßt sich argumentativ zeigen, wie Sinne, Sinneseindrücke und Sinnesorgane beschaffen sind: durchdrungen und dominiert von Ratio. So kann auch der Begriff der Sinnlichkeit gerade zu seinem vermeintlichen Gegenteil verkehrt werden - dem Begriff der Rationalität.

Jedenfalls erscheint es nicht ratsam, an den Begriff der Sinnlichkeit einen strengen, absoluten Maßstab zu legen. Wie der Begriff der Ordnung, so tendiert auch dieser Begriff zur Ambivalenz. Genaugenommen hat das Adjektivum

“sinnlich” einen deutlich metaphorischen Charakter und - als Terminus - auch bloß einen solchen Wert, ähnlich wie z.B. das Eigenschaftswort “herzlich”.

Andererseits weiß jeder, was mit “Sinnlichkeit” gemeint ist, vor allem aber, womit sie eng verbunden ist: mit der Sehnsucht nach direkter, nichtangestrengter und nichtspekulativer Wahrnehmung oder Wirkung.
In diesem Sinne ist der Terminus auch in der Ästhetik anwendbar. Dabei muß freilich die Kenntnis davon vorausgesetzt werden, daß auch die einfachsten Phänomene, wie z.B. Farben oder Klänge, nicht “unmittelbar” wirken, sondern “mit Verständnis” wahrgenommen werden.

Um so weniger kann Sinnlichkeit als ein verläßliches und ausreichendes Kriterium in der Architektur gelten, denn hier geht es nicht nur um sinnliche Qualitäten von Oberflächen oder Formen, sondern immer auch um Aspekte, die unumgänglich den Intellekt herausfordern, etwa um eine Problemlösung, um Konstruktion usw.

Es geht in der Architektur aber auch um den Aspekt der Kunst und in der Kunst wiederum um den entscheidenden Einfluß der Ratio. “Jedes Kunstwerk bedarf, um ganz erfahren werden zu können, des Gedankens und damit der Philosophie, die nichts anderes ist als der Gedanke, der sich nicht abbremsen läßt”, sagt Adorno. (16/391)

Uns scheint das Bild eines solchen - fortschreitenden - Gedankens sehr wohl vereinbar mit dem - Dynamik und Rationalität implizierenden - Begriff der Poetik, assoziiert man nun Poetik mit weitgehender Analyse oder mit unendlicher Semiose (in der Signifikate immer wieder in neue Signifikanten verwandelt werden).

Ob dagegen das momentane Aufflammen der Sinnlichkeit traditionell wie potentiell eher mit dem Begriff der Ästhetik in Zusammenhang gebracht wird, bleibe dahingestellt.

Der Gegensatz zwischen Sinnlichem und Rationalem wird gerade in der Kunst überbrückt. Hier kommt es oft nicht nur zu einer Umkehrung dieser Begriffe, sondern auch zu deren Verschmelzung und gegenseitiger Potenzierung.

Hegel zufolge ist “das Sinnliche in der Kunst vergeistigt, da das Geistige an ihr als versinnlicht erscheint”. (17/232)
Sehr ähnlich äußert sich zu dieser Wechselwirkung Adorno: “In bedeutenden Werken wird das Sinnliche seinerseits, aufleuchtend von ihrer Kunst, zum Geistigen, so wie umgekehrt vom Geist des Werks die abstrakte Einzelheit, wie immer auch gleichgültig gegen die Erscheinung, sinnlichen Glanz gewinnt.” (16/29)

Wenn hier von abstrakter Einzelheit die Rede ist, so taucht das konkrete Beispiel sofort wieder auf: der MVS. Das Werk, dessen Teil er ist, mag ebenso bedeutend erscheinen wie - bei all seiner Vornehmheit - gewissermaßen roh. In diesem Licht bekommt der MVS einen etwas herben Glanz.

Die Frage, ob der MVS sinnliches Wohlgefallen bewirkt oder ein Mißfallen verursacht, sei mit der Feststellung beantwortet, daß sich solche Gefühle angesichts bedeutender, aber etwas roher, nicht gänzlich harmonisierter Werke ohnehin vermischen.

Mukarovsky befaßte sich mit dem Problem der - nicht unbedingt negativ wirkenden - inneren Uneinheitlichkeit eines Kunstwerks und nahm wiederholt auch zur Problematik des Mißfallens Stellung: “Es wurde (...) schon oft darauf hingewiesen, daß das ästhetische Mißfallen keine außerästhetische Tatsache ist - das ist lediglich die ästhetische Indifferenz - und auch darauf, daß das ästhetische Mißfallen als dialektischer Gegensatz des ästhetischen Wohlgefallens und als allgegenwärtiges Element ästhetischer Wirkung wichtig ist.” (9/56)

Die sinnliche Ausstrahlung der MVS-Oberfläche lassen wir notgedrungen aus dem Spiel, denn einem solchen Effekt kann die Vorstellung kaum gerecht werden. In dieser Hinsicht mag hier der MVS ganz abstrakt erscheinen - spiegelglatt und farblos, vielleicht sogar transparent - oder nur gleichsam entmaterialisiert - glatt verputzt und hell gestrichen.

Konzentrieren wir uns also auf die verbleibende sinnliche Eigenschaft des MVS - auf seine Körperlichkeit. Dabei können wir zwei der drei Dimensionen sogleich aus der Diskussion entlassen. Die Höhe des MVS ist durch die Raumhöhe begrenzt. Die Breite des MVS deckt sich mit der Ursache seiner Existenz und ist daher invariant.

So reduziert sich das ganze Problem der Sinnlichkeit auf die Tiefe des MVS, auf das Vorsprungsmaß. Diese Dimension wollen wir nun zum Gegenstand dreier gedanklicher Experimente machen.

Im ersten Experiment versuchen wir, den MVS einer "taktilen Kontemplation" zu unterziehen. "Bauten werden auf doppelte Art rezipiert:(...) taktil und optisch", schreibt Walter Benjamin. (15/40) Die taktile Rezeption - charakteristisch für den Umgang mit Architektur - erfolge auf dem Wege der Gewohnheit und sei auch während Unaufmerksamkeit und Zerstreuung möglich. Wir wählen also für unser Experiment eine Situation, in der Gewohnheit und Zerstreuung eine beträchtliche Rolle spielen.

Andererseits soll es bei diesem Experiment möglich sein, eine gesteigerte Aktivierung des Tastsinnes zu simulieren. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die im täglichen Leben etwas abgestumpften Sinne durch anorganische "Verlängerungen" (Mikroskop, Fernrohr, Greifapparaturen u.ä.) nicht nur funktionsmäßig erweitert, sondern auch besonders angeregt werden können. Ähnlich sinnesbelebende Wirkung zeigen auch ungewöhnliche Wahrnehmungspositionen (z.B. Kopfstand).

Wir verändern jedoch die Position des zu prüfenden Gegenstandes und legen den MVS versuchsweise auf den Boden. Dadurch wird gleichzeitig eine Verdeutlichung seiner Begrenzungs- bzw. Aufteilungsfunktion erreicht. Außerdem verleihen wir ihm die Bedeutung einer gewohnten Grenze - keine liegt näher als jene zwischen Fahrbahn und Gehsteig. Nun setzen wir uns ins Auto, womit unser Tastsinn bezüglich aller möglichen Berührungen sensibilisiert und bis in die Räder verlängert wird, und fahren - womöglich im Zustand der Zerstreuung - an die MVS-Kante heran.

Die Frage lautet nun, welche physische Erhabenheit des umgelegten MVS als die sinnlichste empfunden wird: die mit einer 20 cm hohen Seitenwand - grob und gewaltig, mit der Kante bis in den Schmerzbereich der Radkappen bedrohlich hineinragend, die etwa 10 cm hohe Begrenzungsstufe - eindeutig, jedoch weniger penetrant, höchstens den Reifengummi etwas quetschend, oder die nur 2 cm hohe Erhebung, die man gerade noch spürt und gerade deshalb intensiv erlebt, die das Verbot der Transgression sanft, aber um so eindringlicher in Erinnerung ruft - mit all den begleitenden Unsicherheiten . . .

Spätestens jetzt merkt man, wie sich Vernunft und Intellekt ständig und auf allen Ebenen in die sinnliche Wahrnehmung einmischen. Mag sein, daß die zarteste Erhöhung am sinnlichsten wirkt und daß dies mit der extremen Herausforderung der Sinne zu tun hat. Doch kommt eine solche Herausforderung der Sinne nicht nur vom Objekt her, sondern deutlich auch vom Subjekt, wofür wiederum nur die Ratio verantwortlich sein kann.

Im zweiten Experiment mit der Vorsprungsdimension des MVS wird Ratio insoweit noch deutlicher in Anspruch genommen, als es sich hier direkt um Fragen der Architektur und außerdem um eine relativ abstrakte Ebene der Beurteilung handelt.

Der MVS steht wieder an seiner Stelle in der Villa. Erneut wird seine Tiefe variiert, diesmal stufenlos. Die Veränderung dieser Dimension verändert prinzipiell nichts an der Wirkung des MVS auf die Geometrie der Fensterwand, also an seiner Aufteilungsfunktion, einiges jedoch an seinem Zugehörigkeitszustand und an der Wahrnehmung des Raumes.

Wird der MVS flach gehalten, so gehört er als bloßes Gliederungselement - einem Pilaster ähnlich - der Wand an und bildet mit ihr - trotz seiner Begrenzungsfunktion bzw. gerade wegen seiner Aufteilungsfunktion - eine Einheit. Das Zimmer wird als ein im Grundriß rechteckiger Raum mit vier ganzheitlichen Wänden wahrgenommen, wobei die Unregelmäßigkeit vernachlässigt wird.

Jetzt beginnen wir, das Vorsprungsmaß des MVS allmählich zu vergrößern. Es kommt ein Moment, in dem sich der MVS - dem Empfinden nach - vom Rest der Fensterwand absetzt und zu einem eigenständigen Objekt wird, so daß seine dreidimensionale Körperlichkeit als nicht mehr abstrahierbar erscheint. Dann greift der MVS auch bereits deutlich in den Raum, diesen in seiner bisher nur geringfügig angetasteten Grundform spürbar verletzend bzw. in einen L-Raum verwandelnd.

Wann wurde das kritische Maß erreicht? Wie weit springt der MVS vor, als die Verhältnisse sich schlagartig ändern? Ergibt sich der gleiche Wert, wenn wir nun den MVS wieder schrumpfen lassen oder den Vorgang wiederholen? - Gefühlssache? Rationale Abwägung? Sinnestäuschung angesichts eines Vexierbildes?

Im dritten Experiment soll angestrebt werden, das Problem gänzlich zu intellektualisieren und die Sinnlichkeit des MVS zu eliminieren. Der Vorsprung des MVS muß also zum Verschwinden gebracht werden, ohne daß gleichzeitig die MVS-Breite - und damit die Begrenzungsfunktion des MVS - verlorengeht.

Eine Verflachung des MVS bis auf Tapetenstärke kann ein Einfrieren der Sinnlichkeit, ebenso aber deren unkontrollierten Ausbruch infolge Überreizung der Sinne herbeiführen.

Eine nur gedachte Teilung der Fensterwand ist kaum kommunizierbar und überdauert den Gedanken nicht.

Ein Farbwechsel in ebener Fläche spricht den Sehsinn stark an, ein Materialwechsel überdies den Tastsinn.

Eine schmale Nut zwischen zwei Bereichen gleicher Oberfläche wäre zwar kühl genug, hat aber selbst eine Breite und ist daher als Begrenzung zu ungenau.

Wir entscheiden uns für die Antisensibilität und den absolut unarchitektonischen Charakter eines senkrechten, auf der glattverputzten Wandfläche mit hartem Bleistift von unten nach oben geführten Striches, denken aber schnell noch einmal scharf nach und lassen nach einigen zurückgelegten Zentimetern die Mine abbrechen, so daß nur eine kurze Markierung im untersten Wandbereich entsteht.

Dann legen wir uns auf den Boden und betrachten durch abgenommene Brille die vernünftigste, intellektuellste und unsentimentalste aller Problemlösungen. Und schon wieder beben unsere Sinne in einem Rausch. Wir sehen einen wilden Bach von Graphitpartikeln in Kaskaden über die Felsen der Putzkörnchen hinunterfließen. Das ist wohl Kalifornien. Und da, da winkt der alte Kerouac.

C Interesselosigkeit

Seit Immanuel Kant sie als Kriterium ästhetischer Urteile postulierte, ist Interesselosigkeit ein großes und schwieriges Thema der Ästhetik.

Der Begriff des "Wohlgefallens ohne alles Interesse" ist in erster Näherung insoweit verwirrend, als man überzeugt ist, den Gegenständen, deren Schönheit man beurteilen soll, doch zunächst ein gewisses Interesse entgegenbringen zu müssen.

Es scheint also darum zu gehen, welches Interesse gemeint ist. Freilich versteht Kant unter "Interesse" das Interesse am Besitz einer Sache oder an ihrer Nützlichkeit, spricht aber in diesem Zusammenhang zunächst vom Wohlgefallen an der puren "Existenz" der Sache:

"Interesse wird das Wohlgefallen genannt, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. Ein solches hat daher immer zugleich Beziehung auf das Begehrungsvermögen, entweder als Bestimmungsgrund desselben, oder doch als mit dem Bestimmungsgrunde desselben notwendig zusammenhängend. Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns oder irgendjemand an der Existenz der Sache irgendetwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen." (6/109-110) In ein Urteil über die Schönheit dürfe sich nicht "das mindeste Interesse" mengen; zur Existenz der Sache müsse man "ganz gleichgültig sein". (6/110)

Eine derart idealistisch abstrahierende Konzeption der Bedingungen eines rezeptiven ästhetischen Prozesses tabuisiert das Objekt der Betrachtung und schränkt das betrachtende Subjekt in seiner Komplexität, seinen Regungen und Verhaltensmöglichkeiten maximal ein. Sie führt zu einer Einengung des ganzen ästhetischen Bereichs und zu einer Reduktion der darin möglichen Vielfalt.

"Die Doktrin vom interesselosen Wohlgefallen ist arm angesichts des ästhetischen Phänomens", sagt Adorno. (16/22) Zwar attestiert er Kant das Verdienst, als erster die Erkenntnis erreicht zu haben, "daß ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sei" (16/23), zeigt aber, indem er Kants Ästhetik mit Freuds Kunsttheorie konfrontiert, wie das Postulat der Interesselosigkeit zu einem Paradox wird - "zum kastrierten Hedonismus, zu Lust ohne Lust". (16/25)

Der Begriff der Interesselosigkeit ist also nicht weniger problematisch und widersprüchlich als jener der Ordnung oder jener der Sinnlichkeit, denn auch er trägt in sich den Keim des Gegensatzes und tendiert zur Verquickung gerade mit dem, was er verneint.

Zu diesem Sachverhalt zitieren wir noch einmal Adorno: "Dem Interesselosen muß der Schatten des wildesten Interesses gesellt sein, wenn es mehr sein soll als nur gleichgültig(...)." (16/24)

Hier wieder: Wenn die Vorstellung von absoluter Interesselosigkeit mit Ästhetik assoziiert wird, kann ein wildes Interesse Zuflucht in einer Poetik finden. Zutreffen mag dies besonders für ein Interesse innerhalb der Architektur, denn in ihrem Bereich kann den Bedingungen der Kamischen Interesselosigkeit am allerwenigsten entsprochen werden.

Das außerästhetische Interesse, das in Opposition zu der von Kant geforderten "bloßen Betrachtung" steht, kann verschiedener Ausprägung sein: Grundsätzlich kann es sich als begehrendes oder als praktisches Verhalten manifestieren, d.h. entweder auf Lusterfüllung oder auf Zweckerfüllung ausgerichtet sein; außerdem können sich die beiden Intentionen vermengen. In der Rezeption von Architektur ist das praktische Verhalten - also der letztere

Gegensatz zum ästhetischen Verhalten - gewiß von größerer Relevanz, zumal das Genießen von Architektur - als begehrendes Verhalten - sehr oft von der Erfüllung praktischer Belange abhängt. Wir wollen uns daher eher auf diesen Gegensatz konzentrieren.

Mit der Frage, wie sich auf dem Gebiet der Architektur der Aspekt des Ästhetischen und jener des Praktischen miteinander vertragen, werden wir uns in dieser Arbeit noch ausführlicher befassen. Indessen befolgen wir die übliche These, daß es zwar keine Gleichzeitigkeit der zwei Betrachtungsweisen geben kann, daß aber dieselben Architekturdinge das eine Mal ästhetisch rezipiert, das andere Mal praktisch verwendet werden können. Als Objekte der (Kantischen) "bloßen Betrachtung" sind sie freilich stets in Gefahr, hedonistisch genossen zu werden und somit die Aura des Ästhetischen gleich wieder zu verlieren; als Objekte der Architektur sind sie überdies insoweit ästhetisch instabil, als sie in jedem Augenblick wieder zu funktionellen Gebrauchsgegenständen werden können.

Der MVS bildet hier eine Ausnahme. Da er lediglich formal begründet ist und keinem praktischen Zweck dient, könnte er auf eine ungetrübt ästhetische Weise beurteilt werden. Er ist tatsächlich wegen der Schönheit da, nun aber - seltsam genug - nicht der eigenen wegen, sondern wegen der Schönheit der Fensterwand, die er verkürzt. Darin ist er kaum vergleichbar mit einem Pilaster, der zwar seiner Wand auch formale Dienste leistet, indem er sie strukturiert, dabei jedoch - als dominierendes Element - die Aufmerksamkeit letztlich auf sich zieht. Der MVS - funktionell unnütz und ästhetisch selbstlos - bleibt frei von jedem praktischen Interesse und provoziert kein Begehren; er ist ein ideales Objekt der "bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion)", denn er ist dies sozusagen nur am Rande. - Der MVS ist geradezu eine Attraktion für die Intresselosigkeit.

Es wäre daher sehr gut möglich und wahrscheinlich angemessen gewesen, ihm viel mehr Zurückhaltung entgegenzubringen, an seiner Existenz gar nicht interessiert zu sein, von ihm nicht einmal - Kant hält es nicht für notwendig, um etwas schön zu finden - "einen Begriff zu haben", nach seiner Bedeutung also gar nicht erst zu fragen. An sein Geheimnis sich nicht heranmachen zu wollen, sein verzweifeltes Wesen unberührt zu lassen - so hätte man sich auf richtige, moralisch einwandfreie Weise an seiner Schönheit, oder besser: an der Schönheit, die er herstellt und deren Verkörperung er selbst gar nicht ist, erfreuen können. Doch dazu ist es zu spät.

Man hätte den MVS aber noch auf eine andere unbedenkliche Weise schön finden können - nämlich mit ähnlichen Empfindungen wie jenen, die man angesichts großer, berühmter Kunstwerke zu haben gewohnt ist: mit der Achtung vor der Genialität des Schöpfers, vor der Einmaligkeit des Werkes, schließlich auch vor der öffentlichen Meinung darüber. Großartiges, Bewundernswertes und allgemein Bewundertes zwingt zu nobler, distanzierter Haltung. Das Wittgenstein-Haus gehört in diese Kategorie. Das spürt man, das weiß man. Es wäre nicht unangebracht gewesen, sich dem MVS mit der gleichen Ehrfurcht zu nähern, die sich einstellt, wenn man das Haus betritt. Sie ist natürlich, aufrichtig. Denn tatsächlich ist alles noch da, worauf sie sich gründen kann: der Geist des Denkers, der Atem der Zeit, das Niveau der Gesellschaft - besonders, authentisch, erlesen. Die Tradition, der Aufbruch ins Ungewisse, die Abstraktion. Der Kampf um das Schlichte und Verfeinerte. Modernität mit Enthusiasmus. Der ganze Ernst und die Frische. Aber auch das Reale, das Stoffliche ist da, die Widerstände und Störfaktoren. Das Nichtbewältigte, Verlassene - zwar nicht sentimental, aber leidvoll - Die Reinheit des Gedankens, die Stärke im Wagnis und - die Hindernisse. Sie sind unübersehbar - Architektur und das Baumeistermäßige. Gewiß, das Baumeistermäßige auch als Zeitphänomen, als das Pionierhafte. Aber auch das ewig Baumeistermäßige - das Rohe, nicht Verarbeitete, nicht einmal Thematisierte, und - andererseits - das Vertrackte. Jetzt tritt man der Sache schon wieder näher, zu nah. Herausgelöst aus dem Werk, das Faszination ausübt und Ehrfurcht bewirkt, erscheint das Detail schutzlos. Es fasziniert nun auf eine eigene Art, es attrahiert - das Interesse.

Es gäbe noch eine dritte Möglichkeit einer durchaus korrekten Näherung - mit dem nüchternen Gemüt eines Analytikers und den soliden Kenntnissen eines Historikers. Das Ding zu untersuchen, zu beschreiben und einzuordnen,

etwaige Vorbilder, Parallelen, Nachahmungen und Weiterentwicklungen ausfindig zu machen, es also einerseits zu analysieren, andererseits in Kontext zu setzen, nicht weniger und nicht mehr. Offenbar bietet sich der MVS nicht dazu an, denn all das ist mit dem Haus bereits geschehen, er jedoch - soviel uns bekannt ist - blieb unerwähnt.

Der MVS ist also weder ein Objekt allgemeiner Bewunderung noch ein Gegenstand fachlicher Diskussion. Beides wäre - ebenso wie ein bloßes, distanziertes Gefallen - mit dem Ideal der "Interesselosigkeit" irgendwie vereinbar. So aber kann der MVS tatsächlich einem allgemeinen und totalen Desinteresse anheimfallen, wobei er aber zugleich wie ein Köder für ein "wildes Interesse" dasteht.

Das Interesse, einmal erwacht, kann für seine Nüchternheit und Harmlosigkeit nicht garantieren. Es kann passieren, daß sogar das Tabu von Kunst, wie Adorno es beschreibt, verletzt wird, "daß man zum Objekt animalisch sich stellt, seiner leibhaft sich bemächtigen will". (16/24)

Ein recht animalisches Wesen kommt in der Einführung zu einer Ästhetik-Materialsammlung von Christiaan L. Hart Nibbrig vor. Es geht um einen prähistorischen Menschen, der das erste Werkzeug erfindet - Mensch wird bekanntlich als werkzeugschaffendes Tier bezeichnet - und um seine Fähigkeit, den möglichen Gebrauchswert eines spitzen Knochens oder scharfen Steins zu entdecken, nämlich "nicht zu einem vorgegebenen Zweck das Mittel zu suchen und zu erschaffen - das wäre bloß eine technische Erfindung - sondern ein vorhandenes Material in spielerisch-erprobendem Imaginieren im Hinblick auf mögliche Zwecke von Verwendbarkeit in ein Mittel zu verwandeln". (6/11)

Gerade eine solche Fähigkeit und ein solches Verfahren, in welchem das praktische Verhalten deutlich zum Ausdruck kommt und vielleicht auch ein Begehrungsmoment sich abzeichnet, nennt Hart Nibbrig "ästhetisch". Das Resultat dieses Verfahrens stellt er einem Kunstwerk gleich: "Das Werkzeug bekommt in der Erfindung seines möglichen Gebrauchs insofern schon Kunstwerkcharakter, als es dabei zu einem Medium von Deutbarkeit wird." (6/11)

"Blumen, freie Zeichnungen, ohne Absicht ineinander geschlungene Züge, unter dem Namen des Laubwerks, bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab und gefallen doch", sagt Kant. (6/110) Das "spielerisch erprobende Imaginieren" ist aber - und daher würden wir es "poetisch" nennen - offensichtlich umfassender als das bloße Wohlgefallen im Karrtischen Sinne. Es impliziert nicht nur die Frage nach der ästhetischen Wirkung, sondern vor allem die nach der Bedeutung, und somit auch jene nach praktischer Verwendbarkeit. Die Suche danach, wozu etwas gut ist oder gut sein könnte, bringt dann auch ein gewissermaßen ungeniertes Abtasten mit sich und fordert die Vorstellungskraft in ihrer ganzen Komplexität und Unberechenbarkeit heraus.

Hier könnte man einwenden, daß dies zwar während eines produktiven ästhetischen Prozesses als notwendig erscheinen mag und erlaubt werden muß, nicht aber im Bereich der ästhetischen Rezeption, also angesichts eines abgeschlossenen Werkes. Doch zeigt gerade das von Hart Nibbrig angeführte Beispiel, in dem Produktion und Rezeption geradezu verschmelzen, daß diese zwei Vorgänge kaum voneinander streng zu unterscheiden sind. Im Zuge jeder ästhetischen Produktion kommt es immer wieder zu rezeptiven Einschaltungen, und umgekehrt kann jede ästhetische Rezeption als eine Art Produktion angesehen werden.

Im Übrigen ruft Haft Nibbrigs Beispiel vom "spielerisch-erprobenden Imaginieren" Parallelen aus der Architektur in Erinnerung: das adaptive Verhalten bei der Benützung von Architektur - auch ein solches bei der ästhetischen Rezeption von Architektur - und, aus dem produktiven Bereich, den beim Entwerfen ständig stattfindenden Versuch, den ästhetischen und den praktischen Aspekt zur Deckung zu bringen, mit anderen Worten, das Bemühen um mehrfache Begründung einzelner Schritte und Eingriffe. Der Architekt wird - bei der eigenen Arbeit sowie als Betrachter von Architektur - stets ein wenig verunsichert, wenn ein Detail, ein Zusammenhang oder eine Maßnahme lediglich als formal begründet erscheint. Eine Rechtfertigung aus dem außerästhetischen Bereich ist ihm daher

immer willkommen. Fast automatisch wird nach ihr Ausschau gehalten; es wird nach einem möglichen Zweck für die vorgegebene, beabsichtigte oder sonstwie apriorische Form gesucht, dies vielleicht noch heftiger als - im umgekehrten Fall - nach einer guten Form für einen vorgesehenen Zweck.

So treten wir letztlich auch mit einem praktischen “Interesse” dem MVS gegenüber. Seine (sinnliche?) Körperlichkeit läßt uns keine Ruhe. Beunruhigend ist vor allem, daß er nicht zum Tragen verwendet wird und sich ebensowenig auf irgendeine andere Weise nützlich macht. Eine ideale Funktion für ihn wäre die eines bloß durchgehenden Rauchfangs. Ob der hohle MVS weniger schön wäre?

Betrachtet man das Problem unter einem etwas weiteren Blickwinkel, so bringt man es, früher oder später, in einen Zusammenhang mit dem ungelösten Problem im Wohnzimmer: Hier zerstört ein Kaminkörper, der dem MVS äußerlich gar nicht unähnlich ist, die klare geometrische Ordnung des Raumes. Im Gegensatz dazu versucht der MVS eine geometrische Ordnung “künstlich” herzustellen. Es wäre naheliegend gewesen, einen Interessenausgleich anzustreben.

Man merkt, der Eifer ist läppisch. Lassen wir doch den MVS, anstatt ihn auszuhöhlen und mit Rauch zu füllen, lieber in seiner Kamischen Schönheit erstrahlen.

Zwischenbilanz

Ordnung, Sinnlichkeit und Interesselosigkeit - diese drei Stichworte repräsentieren eine Auswahl traditioneller Kriterien einer ästhetisch ausgerichteten Betrachtungsweise. Die Widersprüchlichkeit dieser Kriterien haben wir zumindest andeutungsweise zu zeigen versucht, die drei Begriffe dann aber vielmehr dazu verwendet, um die vielschichtige Problematik des MVS unter verschiedenen Blickwinkeln zu untersuchen.

Als Resultat des Bemühens, die Innenfläche der Fensterwand in den Zustand einer spannungslosen Geordnetheit zu bringen - offensichtlich handelt es sich dabei nicht um einen symmetrischen “Aufbau”, sondern um einen zur Symmetrie führenden “Abbau” im Sinne derentropischen Tendenz zur Homogenität- verursacht der MVS eine Unordnung im Raum, die nur solange nicht manifest wird, als man bereit und fähig ist, die Fensterwand als ein individualisiertes, aus den gesamträumlichen Wirkungen entlassenes Element zu betrachten, wobei aber immer noch ungewiß bleibt, ob der MVS dieser Wand als ein Teilbereich angehören soll oder nicht.

Gehört er der Wand an, dann ist die Wand nicht in Ordnung - sie besteht aus einem symmetrischen Teil und einem zwar definierenden, aber selbst undefinierten Restteil mit dem Charakter eines unliebsamen Appendixes. Gehört der MVS der Wand nicht an, so wird durch seine Absonderung nicht nur seine Vorderfläche exponiert, sondern auch seine seitliche Tiefendimension aktualisiert; sie macht ihn zu raumgreifendem Objekt, und seine Individualisierung bedarf nun in der Tat keiner Wahrnehmungs- oder Vorstellungsanstrengung - jetzt ist der MVS ein beziehungsloses Fremdelement. Der dünne Faden der Hilfeleistung an die Fensterwand, der die einzige Verbindlichkeit des MVS im Raum des Zimmers darstellt, geht verloren.

Der MVS verselbständigt sich. Seine abstrakte Ordnungsfunktion verschwindet hinter seiner konkreten, sinnlichen Körperlichkeit, die verschiedenartige Interessen des Betrachters anzieht.

Das Problem des Frühstückszimmers scheint unter den gegebenen Umständen nur so lösbar zu sein, daß der MVS weggedacht und die verbleibende Innenfläche der Fensterwand gedanklich auf die gesamte Zimmerbreite ausgedehnt wird, wobei freilich das somit entstehende Problem der Fassade außer acht gelassen werden muß.

Weder ist der MVS ein Ausweg aus dem durch die materiell-geometrische Architektursyntax bedingten Dilemma der Achsenverschiebung, noch kann er als ein ästhetischer, Wohlgefallen bewirkender Gegenstand charakterisiert werden. Wozu ist er dann eigentlich gut? Was kann er außer seiner Entstehungsgeschichte und seiner nackten Existenz noch bedeuten? - Fragen, die von einer Poetik im Sinne von "Werkplan" und Analyse zu einer Poetik im Sinne von Assoziation und Semiose führen.

Den traditionellen Kriterien des Ästhetischen haben wir andere Begriffe gegenübergestellt: der Ordnung der Homogenität die Aufbau- oder Umbaustruktur eines Ordnungsprozesses; der Sinnlichkeit mit ihrer augenblicklichen Unmittelbarkeit die Unaufhaltsamkeit eines fortschreitenden Gedankens; der Interesselosigkeit ein "wildes" Interesse.

Alle diese Begriffe oder Vorstellungen, die - nach unserer Auffassung - in Poetik involviert werden können und deren Vorkommen darin sogar symptomatisch ist, haben drei Charakteristika gemeinsam: die Irrelevanz des Schönen, eine immanente Dynamik und den Bezug auf das Mögliche.

Eine analytische Poetik kann das Schöne nicht erreichen. Zwischen einer strukturalen "Poetik" und der "Ästhetik" liege "eine unüberwindbare Grenze", befindet Tzvetan Todorov, zwischen der "Struktur" und dem "Wert eines Werks" unterscheidend. (17/55)

Einer assoziativen Poetik kommt es auf das Schöne im herkömmlichen Sinne, auf das "statisch Schöne", nicht an; sie bezieht sich nicht auf die Schönheit des Gegebenen, sondern auf die Faszination des Möglichen.

Soweit möglich, wollen wir daher "Schönheit" und "Wertung" und damit wohl "Ästhetik" - aus dem Spektrum der Bedeutungen von "Poetik" ausklammern. In der Frage des Wertes gelangt Ästhetik ohnehin in die Nähe von Ethik.

Daß jedoch zwischen Poetik und Ästhetik in vielen Aspekten keine präzise Unterscheidung getroffen werden kann, zeigt sich auch an der Übereinstimmung von Kriterien, die in der Poetik wie in der Ästhetik gegenwärtig am häufigsten ins Treffen geführt werden. Um die Betrachtung des MVS fortzusetzen, ziehen wir nun diese Kriterien heran. Es sind dies:

- Innovation,
- Ambivalenz,
- Universalität.

a Innovation

Der Begriff der Innovation ist essentiell abhängig vom Begriff der Norm. Um manifest zu werden, braucht jede Innovation den Kontrast zum Normalen, Gewohnten, Erwarteten. Die Problematik der ästhetischen Norm ist am systematischsten so viel uns bekannt ist - in den Schriften Jan Mukarovskys aufgearbeitet worden. Ausgehend von seinem kritischen Standpunkt gegenüber der Auffassung von Asthetik als Wissenschaft von Regeln, die die sinnliche Wahrnehmung bestimmen (Baumgartner), und gegenüber dem Axiom, daß allgemein verbindliche Voraussetzungen für das Schöne existieren (Fechner), definiert Mukarovsky die ästhetische Norm als ein kompliziertes, stetig sich prozeßhaft erneuerndes "Regulativ der ästhetischen Funktion" (8/111), das - wie andere Normen auch - seinen Ursprung im kollektiven Bewußtsein hat und zwischen Einhaltung und Abänderung oszilliert, seine Eigenart aber am deutlichsten auf dem Gebiet der Kunst zeigt, wo nämlich die ästhetische Norm "in der Regel nur den Hintergrund für den unaufhörlich gegen siegerichteten Verstoß bildet". (8/38)

“Das Kunstwerk ist immer eine inadäquate Anwendung der ästhetischen Norm”, schreibt Mukarovsky und dokumentiert an konkreten Beispielen, wie in verschiedenen Epochen die gerade gültige Norm angegriffen, gestört, durchbrechen wurde. Die Geschichte der Kunst - betrachtet unter dem Aspekt der ästhetischen Norm - sei “eine Geschichte der Auflehnung gegen die herrschenden Normen”. (8/45-46)

Andererseits kann ein Kunstwerk die bestehende Norm kaum überwinden, indem es sie gänzlich negiert; um überhaupt kommunizierbar zu sein, muß es sie auch gewissermaßen erfüllen. Deshalb enthält ein Kunstwerk üblicherweise Elemente, die der Norm verpflichtet bleiben, und andere, die sich ihr widersetzen.

Die eigentliche Kunst besteht also im Kunstgriff, behaupteten schon vor der Oktoberrevolution russische Formalisten, auf die sich Mukarovsky übrigens oft ausdrücklich bezieht und deren Theorie nicht ohne Einfluß auf seinen frühen Strukturalismus blieb. Sie bereits wußten um die Tatsache daß das Ästhetische dort am wirksamsten ist, wo es für den Rezipienten eine Überraschung darstellt. “Ostranenie”, ihr berühmter Terminus, der soviel wie Besonders - oder Merkwürdig-Machen bedeutet und leider nur ungenau mit “Verfremdung” übersetzt werden kann, wurde 1916 von Viktor Sklovskij wie folgt beschrieben: “ein Abweichen von der Norm, ein Verblüffen des Lesers durch einen Kunstgriff, der sich seinen Erwartungssystemen widersetzt und die Aufmerksamkeit auf das poetische Elements lenkt, das er erfassen soll”. (12/123) Unter diesem Blickwinkel analysierte Sklovskij beispielsweise Laurence Sternes “Tristram Shandy”, einen auf Normverletzungen aufgebauten Roman.

Nach dem Konzept der Formalisten folgt der durch einen Kunstgriff bewirkten Innovation wiederum eine Automation des künstlerischen Verfahrens; das normsprengende Mittel nützt sich ab.

Um diesen Vorgang semiologisch zu erklären, verwendet Umberto Eco die dementsprechende Terminologie; gleichzeitig aber figuriert in seinen diesbezüglichen Passagen ein sehr anschaulicher Begriff - “der ästhetische Reiz”. Wenn eine bereits oft angewendete Form dem Empfänger nicht mehr reizvoll erscheint, so bedeutet dies die “Gewöhnung an den Reiz”; es folgt “eine Art von Übersättigung” - die Form hat sich für eine gewisse Zeit verbraucht und muß in die “Quarantäne”. (12/82)

Dies wird jedoch nicht sofort allgemein erkannt und akzeptiert, so daß weiterhin Formen im Umlauf bleiben, die nur noch unangenehme Reize ausüben. Liest man heute Mukarovskys Schilderung einer derartigen Situation, so denkt man nicht unbedingt an den jetzigen Zustand der Poesie:

“Das dichterische Werk kommt auf die Welt als Produkt, das die Aufgabe hat, durch die gewaltsame Veränderung des Materials ein ästhetisches Erleben hervorzurufen. Es ist neu, ungewöhnlich, und darum frisch. Menschen lesen es und gewöhnen sich an seinen Charakter. Der Dichter bringt weitere Werke hervor, die dem ersten in den Gestaltungsmitteln ähnlich sind; gegebenenfalls gehört er zu einer Dichterschule (Generation), deren Gestaltungsmittel im ganzen gleich sind. Oft geschieht es, daß er den Schöpfern Epigonen kommen, die deren Gestaltungsmittel ohne Änderung übernehmen. Durch lange Gewohnheit verbraucht sich jedoch der gegebene Komplex von Gestaltungsmitteln, und das Aufnehmen der auf sie gegründeten dichterischen Werke automatisiert sich wie jede Handlung, die ohne Änderung oft wiederholt wird. Versrhythmus, syntaktischer Satzbau, Wahl der Wörter und ihre Bedeutungsverknüpfungen usw., die alle zu Zeiten ihrer Lebensfrische ungewöhnlich und beunruhigend waren, wirken jetzt monoton. Die dichterische Technik des betreffenden Dichters, bzw. der ganzen Schule, büßt ihren geheimnisvollen Charakter ein, ist für jedermann greifbar, Schüler, die anfangen Verse zu schmieden, beherrschen sie.” (9/93-94)

Die Architektur, auf die diese Zeilen gegenwärtig bezogen werden können, braucht hier gewiß nicht gezeigt oder beschrieben zu werden; Figuren und Verfahren, die unlängst vielleicht noch innovativ waren, inzwischen aber infolge

von Wiederholung und Trivialisierung ihre ästhetische Wirkung verloren haben, sind hinreichend bekannt. Immer mehr in Vergessenheit geraten aber jene originären Konzepte, Situationen und Zusammenhänge, in denen sie ursprünglich auftraten und aus denen sie später herausgerissen wurden, um jetzt ...

Was bleibt, wenn dieses gesamte Vokabular endlich in die Quarantäne kommt? - Wieder nur klare Linie, gerade Wandfläche, strenger Raster? - Sind es nicht etwa die Dinge, an deren stereotyper Verwendung die Moderne scheiterte und die sich selbst noch in der Quarantäne befinden?

In diesem Kontext wird zweierlei deutlich: daß ein Architekturvokabular sich sehr schnell abnützen kann und daß das Formenrepertoire der Architektur insgesamt nicht sehr umfangreich ist.

Zum Glück ist aber Architektur nicht auf eine ständige Innovation der Mittel angewiesen, denn es gibt auch eine Innovation der Aspekte. Diese ist kein geschichtliches Phänomen; sie hat ihre Quelle in den tiefsten Schicht der alltäglichen Wahrnehmung. Das Ziel ist jedoch in beiden Fällen das gleiche: aus der Automation der Abläufe herauszukommen.

In einem anderen Zusammenhang wurde hier bereits erwähnt, daß der Wahrnehmungsprozeß im Aufstellen und Überprüfen von Hypothesen besteht. Daran ist uns jetzt wichtig nicht so sehr die Priorität der Ratio vor den Sinnen als vielmehr die Tatsache, daß es sich bei der Wahrnehmung nicht etwa um die Übertragung der Realität in das Bewußtsein handelt, sondern um die Konstruktion von hypothetischen Modellen der Realität.

Wie jedes Modell, so ist auch das Modell der Realität, das während der Wahrnehmung hergestellt wird, eine Vereinfachung - eine notwendige Vereinfachung, denn die Realität bietet potentiell weitaus mehr, als man aufnehmen kann.

Das hypothetische Modell der Realität ist nur eine bestimmte Kombination potentieller Stimuli, wobei alle anderen möglichen, aus derselben Situation ableitbaren Kombinationen unrealisiert bleiben.

Das wahrnehmende Individuum ist einfach nicht fähig, “alle möglichen Elemente in jeder Situation und alle ihre möglichen Beziehungen experimentell zu erfassen”. Daher sind die Wahrnehmungen - wie P.F. Kilpatrick sagt - “keineswegs absolute Enthüllungen dessen, ‚was außerhalb liegt',(...) sondern Vorhersagen und Wahrscheinlichkeiten, die auf erworbenen Erfahrungen basieren”. (11/428)

Gerade aber die Möglichkeit, in einer Situation verschiedene Modelle der Realität zu konstruieren, kann das wahrnehmende Subjekt nützen, indem es sich nicht mit der vordergründigsten, sich “automatisch” anbietenden Kombination der Stimuli zufriedengibt.

A. Ombredane formuliert es sehr deutlich, indem er verschiedene Typen der wahrnehmenden Subjekte und deren verschiedene Methoden der Wahrnehmung einander gegenüberstellt:

“Man könnte unterscheiden: das Individuum, das seine Erkundung abkürzt und beschließt, eine bemerkte Struktur zu benutzen, bevor es noch alle Informationselemente ausgenutzt hat, die es hätte sammeln können; das Individuum, das seine Operation verlängert und sich verbietet, die Struktur anzunehmen, die die Operation ihm zeigt; Das Individuum, das die beiden Verhaltensweisen verbindet, sei es um mehrere mögliche Entscheidungen zu vergleichen, sei es um die beiden besser in ein allmählich aufgebautes einheitliches Perzept einzubeziehen.(...) Wenn die Wahrnehmung eine Verpflichtung, ein Engagement ist, dann gibt es verschiedene Arten, sich auf dem Weg einer Suche nach nützlichen Informationen zu engagieren oder es abzulehnen, sich zu engagieren.” (11/430)

Zum selben Thema zitieren wir noch ein Gedicht von Wolfgang Bauer:

Flucht in die Reinheit

Es verfolgt mich ein Schwarm von Gleichnissen
entfliehen will ich
ihren süßen Dienstbarkeiten
an denen ich mich längst überfressen habe

Ich weiß, daß der Baum ein Lebensbaum ist
das Leben ein Traum
die Seele ein tiefer See
der Tod ein böser Geselle
ich weiß, daß der Himmel ein Zelt ist
das Gesumme der Bienen Musik ist
und jede Wurst zwei Enden hat
daß die Frau eine Göttin
die Wirklichkeit Einbildung
die Wüste eine Leere
der Wald ein Schilderwald
die Stadt ein Häusermeer
die Nacht ein Mantel
die Sonne ein Ball
der Mond eine Sichel ist
Hinaus mit euch, gurrende Metaphern
ich will jetzt dichten:

Unter dem blauen Himmel
sitzt auf einer grünen Wiese
eine wunderschöne Frau
in der Hand einen Strauß Margeriten
ihr Kleid ist blau.

Im dunklen Zimmer sitzt der Mann
ißt seine Suppe
schnell leert er den Teller
wischt sich den Mund ab
geht in den Keller.

Die schöne Frau kommt nach Hause
der Mann sitzt schon beim Wein
sie macht ihm eine Jause
Ei, wie fein.

So schön und einfach ist die Welt
so heiter ist das Leben
wenn die Metapher fehlt

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Wahrnehmungsmethoden auch auf ein einziges Subjekt bezogen werden können - in der Annahme, daß ein wahrnehmendes Subjekt unter verschiedenen Umständen verschiedenartig vorgeht. Die Wahl zwischen einer automatisierten, abgekürzten Wahrnehmung und einer angestrengten, verlängerten Wahrnehmung liegt dann im Entscheidungsbereich des Individuums.

Das Herausbrechen aus dem Wahrnehmungsautomatismus kann also willentlich herbeigeführt werden und ist die erste Voraussetzung dafür, zu neuen "Ansichten" zu gelangen.

Man könnte nun einwenden, daß eine auf diesem Wege erreichte Innovation der Aspekte auf die individuelle Betrachtung beschränkt bleibe und für die Allgemeinheit daher ohne Bedeutung sei. Freilich betrifft die Innovation der Mittel vor allem die Sphäre der Produktion, die Innovation der Aspekte dagegen hauptsächlich die Sphäre der Rezeption. Doch gibt es zwischen beiden keine hermetische Grenze, sondern vielmehr eine ständige Fluktuation. Die Ergebnisse der eigenen Betrachtungen wirken ja unmittelbar auf die eigene Arbeit, und möglicherweise sind sie außerdem als Bewußtseinsinhalte mitteilbar.

Nun wollen wir der Frage nachgehen, ob eine Affinität zwischen dem MVS und dem Thema der Innovation besteht bzw. hergestellt werden kann. Man wäre vielleicht geneigt, den MVS einen Kunstgriff zu nennen, womit man aber wahrscheinlich etwas wie einen gekünstelten Kniff meinen würde. Denn mit Kunst assoziiert man den MVS kaum. Zwar ist er - und dies sogar ausschließlich - aus ästhetischen Gründen da, doch es käme gewiß der Verkennung sowohl seiner Bedeutung als auch der in ihm realisierten Absicht gleich, ihn als künstlerisches Mittel qualifizieren zu wollen, als kalkulierte Verletzung des Erwartungssystems, "gewaltsame Veränderung des Materials", als eine Verfremdung, die auf das "poetische Element" aufmerksam machen soll.

Tatsächlich aber lenkt der MVS die Aufmerksamkeit auf sich, und die Bezeichnung "gewaltsame Veränderung des Materials" paßt auf ihn. Doch ist er ganz und gar mit der Intention erfüllt, applanierend zu wirken, ein vor seinem Urheber wohl plötzlich auftauchendes Problem des "Materials" aus der Welt zu schaffen und nicht zu thematisieren. Um es überspitzt zu formulieren, der MVS will ja gar nicht vorspringen, geschweige denn als Kunst interpretiert werden.

Ist also die Poetik, die wir ihm zuschreiben, lediglich eine Projektion auf eine an sich flache Wand? Wird der MVS bloß wie ein Ready-made aus der grauen Realität herausgegriffen und völlig "künstlich" zur Kunst erklärt, sonst aber ein bedeutungsloser Gegenstand bleiben? Hier sieht man wieder - er ist mehr als das. Er bietet sich an, springt doch einigermaßen vor, in mancher Hinsicht sogar, womit sich die Frage der Aspekte stellt. Er hält uns auf, verlängert und kompliziert unsere Wahrnehmung, fordert unser Engagement heraus.

Vergeblich suchten wir nach ähnlichen Mauervorsprüngen; wir fanden keinen einzigen, der so motiviert wäre oder so motivieren würde. Es gibt keine Entwicklungsgeschichte solcher Mauervorsprünge, der MVS ist eine ahistorische Einzelerscheinung. Geschichtlich innovativ erweisen könnte er sich daher nur noch als Mutation eines abstrakten Maßnahmetypus, eines in bestimmter wiederkehrender Situation üblichen Eingriffs.

Doch auch hier ist ein historischer Bezug kaum erkennbar oder herstellbar. In einer Situation, die jener im Frühstückszimmer des Wittgenstein-Hauses analog ist, wird nämlich normalerweise gar keine besondere Maßnahme gesetzt, sondern nur - je nach der Priorität - zwischen zwei Eventualitäten entschieden.

Auf eine einfache Formel gebracht: Ist das Äußere wichtiger als das Innere, so wird die Öffnung in einem zurückspringenden Gebäudeteil in die Mitte der Fassade gesetzt und die Asymmetrie der Innenseite hingenommen. Fischer von Erlach bevorzugte bei seinen Bauten diese Lösung. Ist aber das Interieur wichtiger als die Fassade, so wird die

Öffnung auf die Mitte der inneren Wandfläche ausgerichtet, wobei die äußeren Verhältnisse unberücksichtigt bleiben. Diese Lösung, beispielsweise von Adolf Loos wiederholt angewendet, ist natürlicher, konstruktiv organischer, weniger formalistisch, denn sie entspricht den Gegebenheiten der Syntax.

Bei seinen glatten Fassaden konnte sich Loos diese Lösung erlauben, wohingegen Fischer von Erlach auf die plastische Gliederung seiner Fassaden Rücksicht nehmen mußte. Erhält die Fassade eines Baumassenkomplexes auch in der Innenecke einen Pilaster, so entsteht eine syntaxmäßig widersinnige Symmetrie des zurückspringenden Baukörpers. Dieser - der grundrißlichen Struktur nach angeschlossene - Gebäudeteil wird dadurch äußerlich abgekoppelt und wie ein separates Bauwerk behandelt.

Obwohl die Fassaden des Wittgenstein-Hauses genauso glatt sind wie die der Loos'schen Bauten, wird hier die Fassadensymmetrie genauso streng genommen wie beispielsweise bei den reliefartig behandelten Bauten Fischers von Erlach. Gewollt wird im Wittgenstein-Haus freilich beides: der Vorteil der einen wie der Vorteil der anderen Lösung - die äußere wie die innere Symmetrie eines in sich asymmetrischen Gebildes. (Abb. 24) Der MVS soll das Unmögliche zuwege bringen. Er ist ein Kuriosum, die Verzweiflungstat eines Amateurs, zeitlos.

Somit unterliegt der MVS nicht dem Innovationskriterium der Geschichte, sondern dem Innovationskriterium der Wahrnehmung. Es geht hier also nicht um die Epik einer Typus-Evolution, es geht hier wahrscheinlich nur um das Elementare, um die "Phoneme" der Architektur.

Übrigens sahen Novalis und Mallarme im Alphabet das größte dichterische Werk überhaupt.

b Ambivalenz

Das "ästhetische Urphänomen von Ambivalenz", wie Adorno es nennt, tritt unter verschiedenen Benennungen auf und ist gegenwärtig wohl das begehrteste Attribut für alles, was nach ästhetischer Wirkung strebt. Mehrdeutig- keit, Unbestimmtheit, Ambiguität, wie auch immer es heißen mag, gilt als vorrangiges Kriterium auch für Architektur, die "mehr" (meist aber - paradoxerweise - etwas Bestimmtes) bedeuten soll.

Wenn es in der Architektur um Fragen der Bedeutung geht, liegt anscheinend nichts näher als der Vergleich zwischen Architektur und Sprache. Er hat bereits seine eigene Tradition, fand Verwendung auch in der Linguistik (bei Saussure) und wurde oft - insbesondere zu Zeiten der allgemeinen Vorliebe für Semiologie breit angelegt präsentiert, wobei die Bemühung um einen Terminologietransfer nicht selten im Vordergrund stand. Hier dagegen soll nur auf Grundsätzliches hingewiesen und eine Betrachtungsmöglichkeit angedeutet werden.

Von detaillierten Unterscheidungen abgesehen, gibt es zwei gegensätzliche Arten der Anwendung, der Funktion, der Bedeutung von Sprache: die referentielle und die poetische.

Die referentielle Nachricht - eine Mitteilung - dient einem praktischen Zweck. Sie hat die Aufgabe, Gedanken so genau, klar und kurz wie möglich zu übermitteln. Auf die Eindeutigkeit der Nachricht wird daher Wert gelegt. (Dennoch gibt es keine Garantie, daß der Nachricht tatsächlich jene Gedanken entnommen werden, die sie übermitteln sollte, und daß es dabei zu keinerlei Bedeutungsdivergenzen kommt.)

Die ästhetische Botschaft - ein poetischer Text - hat ein anderes Ziel: nicht etwa die Verständigung zu ermöglichen und das Verständnis zu erleichtern, also etwas Bestimmtes exakt zu bedeuten, sondern - wie Mukarovsky es definiert - "das Erleben des Ausdrucksaktes als Selbstzweck" (9/91) oder - wie Jakobson sagt - "die Einstellung

auf die Botschaft als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst Willen" (10/92). Eine Botschaft, die zweideutig strukturiert ist - Eco schildert es spannend - , "die mich zu der Frage treibt, was das denn heißen soll, während ich im Nebel der Ambiguität etwas erblicke, was auf dem Grunde meine Decodierung leitet, eine solche Botschaft beginne ich zu beobachten, um zu sehen, wie sie gemacht ist". (11/147)

Die Zweckmäßigkeit eines Mitteilungstextes macht ihn einem Gebrauchsgegenstand, einem Nutzbau durchaus vergleichbar. Ein derartiges Objekt funktioniert; dies kommt der Referentialität einer Mitteilung gleich. Man kann aber auch beim Gebrauchsgegenstand von einer tatsächlichen Referentialität sprechen: Ohne überhaupt in Funktion treten zu müssen, teilt er seine Funktion mit. Anders gesagt: "Das Gebrauchsobjekt ist unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation das Signifikans desjenigen exakt und konventionell denotierten Signifikats, das seine Funktion ist." (11/306) Analog dazu muß auch ein Mitteilungstext seine Funktion mitteilen, um sie ausüben zu können. Er muß also noch zusätzlich referentiell sein; das ist er durch seine eindeutige Strukturierung. Somit ist der Vergleich zwischen Mitteilung und Gebrauchsobjekt auch insofern zutreffend, als beide ihren Gebrauchscharakter, ihre Funktion und die beabsichtigte Eindeutigkeit erkennen lassen.

Was aber entspricht in der Architektur mehrdeutigen, poetischen Texten? In Frage kommen offensichtlich jene sonderbaren Objekte, die zwar der Architektur angehören, sich jedoch außerhalb der Kategorie der Gebrauchsgegenstände befinden - die keineswegs nützlichen oder benutzbaren Dinge, Räume, Bauteile. (Das Objekt, das sich hier als Beispiel anbietet, braucht gewiß nicht wieder genannt zu werden.) Doch weder ist die Beschränkung auf derartige Ausnahmefälle notwendig, noch kann bloße Nutzlosigkeit mit Mehrdeutigkeit gleichgesetzt werden. Es ist also nach einer besseren Entsprechung zu suchen.

Für das hauptsächliche Merkmal des Poetischen wird meist die Metapher gehalten. Daher wird auch oft angenommen, Architektur nähere sich der Poesie mittels gebauter metaphorischer Gleichnisse. Nicht ohne Zusammenhang damit ist jenes Problem zu sehen, das der Architektur aus ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung erwächst: Einerseits besteht der Ehrgeiz, mehrdeutige Architekturbotschaften hervorzubringen, andererseits wird erwartet, daß sie als allgemein verständliche Symbole gleichsam eindeutig interpretiert werden. Bei der Lösung dieser ambivalenten Aufgabe kann auch Semiologie kaum helfen. Um so mehr drängt sich die Metapher als Ausweg aus dem Mehrdeutigkeitsproblem auf. Sie erscheint als kunstvoll verschlüsselte Botschaft, die aber mühelos, fast automatisch entschlüsselbar ist - ein Ausweg in die Eindeutigkeit, ein überredend überzeugendes, vielmehr rhetorisches denn poetisches Mittel. Tatsächlich ist die mit Metaphern versehene Architektur ähnlich der Literatur, nicht aber der besten.

Soll Architektur auf der Suche nach poetischer Mehrdeutigkeit Architektur bleiben, so mag es von Bedeutung sein, daß Poetisches auch Nichtpoetisches enthält und auch anderswo zu finden ist als in den mit künstlerischer Ambition verfaßten Botschaften. Diesem Aspekt wollen wir etwas mehr Aufmerksamkeit widmen.

Um die Relevanz außerästhetischer Faktoren in der Kunst an einem Beispiel zu demonstrieren, wies Mukarovsky auf die Dringlichkeit der "Zweckfrage" in der Architektur hin: "In der Theorie der Architektur wurde wiederholt behauptet und bewiesen, daß die künstlerische Gestalt, welche scheinbar als Frucht ästhetisch ausgerichteter Schöpfungskraft entsteht, sich in Wirklichkeit in Anpassung des Gebildes an außerästhetische, natürliche oder gesellschaftliche, Bedingungen und Anregungen herausbildet, daß, mit anderen Worten, also gerade den außerästhetischen Funktionen eine außerordentlich wichtige Rolle bei der Entwicklung der künstlerischen Gestalt zufällt. Dadurch, daß die Kunst scheinbar entgegen ihrer natürlichen Bestimmung ständig gezwungen wird, praktisch in den Lebensprozeß einzugreifen, erneuert sie ständig ihren ästhetischen Aufbau." (9/18 -19)

Die in der Architektur jederzeit denkbare Aktualisierung außerästhetischer Funktionen, vor allem durch pragmatische Belange, ermöglicht die Entwicklung einer Ambivalenz, die sich von der beabsichtigten und mit ästhetischen

Mitteln herbeigeführten Mehrdeutigkeit wesentlich unterscheidet und nur eine andere - reziproke - Form jener Ambivalenz ist, die sich aus der Eventualität ästhetischer Wirkung der lediglich zweckentsprechend zu funktionierenden Gebrauchsobjekte ergibt. Auf beide Wirkungsbereiche dieser Ambivalenz - sie existiert im Ansatz auch auf dem literarischen Gebiet - macht Jakobson in einem Satz aufmerksam: "Jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion einzuschränken, wäre eine trügerische Vereinfachung." (10/92)

Entsteht aber etwas wie eine Poetizität referentieller Nachrichten, z.B. alltäglicher Zeitungsmeldungen, oder eine Poetizität gewöhnlicher Gebrauchsgegenstände, werden also Texte und Objekte offensichtlich anders interpretiert, als es vorgesehen wurde, so stellt sich die Frage, inwieweit dies subjektiv bedingt ist. In letzter Konsequenz ist der Rezipient als alleinverantwortlich zu betrachten; es muß ihm nämlich die Entscheidung über die Art der einem Text oder Objekt attribuierten Bedeutung überlassen bleiben: "Ob etwas poetisch aufgefaßt wird, ist Folge der Einstellung, mit der der Rezipient an den betreffenden Text herangeht. Damit ist das Poetische als ein Vermögen bzw. eine Fähigkeit(...) des Textrezipienten beschrieben, nicht jedoch als eine Eigenschaft, die den entsprechenden Texten objektiv inhärent wäre(...)". (18/141)

Andererseits bleibt dem Rezipienten die Wahl der Bedeutungsart insoweit nicht überlassen, als er durch die gesamte Gestaltung der Nachricht in deren Interpretation beeinflußt wird. Ähnlich, wie ein Mitteilungstext oder ein Gebrauchsgegenstand seine Funktion mitteilt, als wäre er mit einem referentiellen Index versehen, trägt ein Kunstwerk die ebenso imaginäre Anweisung: "Interpretiere mich als Kunst!" - einen suggestiven, immer gewissermaßen rhetorischen Index.

Die Maxime des Poetischen ist aber die Wahl zwischen den Möglichkeiten, die Nichtfestlegung der Bedeutung, die Mehrdeutigkeit im Sinne von Offenheit. Soll diese Maxime ganz zur Geltung kommen, so muß sie während einer Interpretation spontan und von Grund auf befolgt werden können, sich also bereits auf die Voraussetzungen der Bedeutungswahl beziehen. Auf dieser Grundebene besteht die Mehrdeutigkeit darin, daß auch der Mehrdeutigkeit als solcher eine Alternative zur Seite gestellt wird. Und dies kann nur die Eindeutigkeit sein - die Eindeutigkeit einer referentiellen Nachricht oder eines Gebrauchsobjekts.

Das wahre Poetische ist also poetisch und zugleich nichtpoetisch, beispielsweise praktisch.

Diese grundsätzliche Ambivalenz findet in der Architektur, wo sie sich auf die Heterogenität der Komponenten und Funktionen stützen kann, viel bessere Bedingungen als in der Literatur, wo sie nur in Opposition zu der implizit angekündigten Monofunktionalität eines Textes denkbar ist.

Im Prinzip könnte daher Architektur poetischer sein als Poesie. Gerade aber die rhetorisch manifeste Kunstambition hindert Architektur daran, dies zu erreichen.

Eine ganz andere Sache ist, daß formal motivierte Anstrengungen Merkwürdiges hervorbringen, wenn sie mit dem Widerstand der Syntax konfrontiert werden. Nicht nur jene Ambivalenz, die aus dem Verhältnis zwischen der pragmatischen und der ästhetischen Funktion resultiert, sondern auch die zwischen syntaktischen Normen und ästhetisch ausgerichteten Intentionen sich entwickelnde Ambivalenz ist in der Architektur spezifisch ausgeprägt, denn die syntaktischen Normen der Architektur basieren auf physikalischen und geometrischen Gegebenheiten und sind daher - anders als z.B. jene der Sprache - unwandelbar. Die so begründete Mehrdeutigkeit offenbart sich bei der Beobachtung, wie etwas gemacht ist, wie es gemacht sein wollte, wie es - der Eigengesetzlichkeit der Architektursyntax entsprechend - gemacht werden mußte, müßte, könnte usw.

Die beiden erwähnten Ambivalenzen reichen tief - sowohl zu der Grundebene der interpretatorischen oder konzeptionellen Entscheidungen als auch zu den natürlichen und apriorischen Prämissen der ganzen Architektur. Keine dieser beiden Ambivalenzen involviert architekturfremde semantische Einflüsse, beide sind als architekturimmanent zu betrachten. In einer auf ihnen aufbauenden Poetik der Architektur können sich also zwei Aspekte gegenseitig ergänzen:

- die fundamentale Poetizität, die aus der grundsätzlichen Unbestimmtheit der Oszillation zwischen der pragmatischen und der ästhetischen Funktion entsteht und oft gerade die einfachsten Dinge als mehrdeutige Objekte erscheinen läßt,

- die Poetizität des Fundamentalen, der unabänderlichen syntaktischen Grundprinzipien, die sich in formalästhetischer Hinsicht als Dilemmata erweisen und Architektur zu vielfältiger Falle machen.

Der MVS kann zweifellos mit dem zweiten dieser Aspekte in Zusammenhang gebracht werden; er ist ein verkörperter Hinweis auf die potentielle Ambivalenz der Architektursyntax. Man könnte jedoch einwenden, er sei kein geeignetes Beispiel für die hier vorgeschlagene Kombination beider Aspekte, weil er sich dem ersten entziehe; denn tatsächlich dient er keinem praktischen Zweck.

Nun ist aber eine derartige Funktionslosigkeit des MVS zunächst gar nicht feststellbar. Vielmehr könnte bei ihm die Eigenschaft des Nützlichen vorausgesetzt werden. Sein bescheidenes Äußeres, unbeschwert von Dekor und rhetorischer Signifikanz, erinnert an den referentiellen Index eines Gebrauchsgegenstands und scheint auf eine pragmatisch ausgerichtete Dienstbarkeit hinzudeuten. So ist der Betrachter vermutlich bereit, den MVS in die Kategorie jener Mauervorsprünge, Risalite und Eckpfeiler einzuordnen, die in Wohnungen auf der ganzen Welt millionenfach auffindbar sind. Sie bergen in sich Rauchfänge, Installationsrohre oder statische Notwendigkeiten.

Ihr Dasein ist also zweckerfüllt. Dennoch umgibt sie oft eine Aura des Irrationalen. Nicht nur weil sie unpraktisch sind, lästig bei der Einrichtung. Sie können auch sehr nett sein, haben fast immer einen persönlichen Flair, so daß sich die Bewohner über sie zwar manchmal ärgern, sie aber trotzdem, früher oder später, liebgewinnen oder zumindest akzeptieren, ohne sich mit deren Sinn und Funktion zu befassen. Könnte es sein, daß einige dieser Mauervorsprünge - manche klingen ja hohl - keine zweckhafte Substanz haben? Seitdem wir den MVS kennen, sind sie allesamt verdächtig. Umgekehrt kann er mit ihnen assoziiert werden und daher ebenso "nichtpoetisch" poetisch wirken.

Daß sich der MVS in ambivalenter Lage befindet, haben wir bereits zu zeigen versucht. Er muß der Fensterwand angehören, damit er nicht als selbständiges Element den Raum verunklärt. Gleichzeitig darf er der Fensterwand nicht angehören, denn diese soll ja symmetrisch sein. Er muß hier sein und zugleich weg sein.

Der MVS besteht aus zwei Flächen und einer Kante. Diese drei Elemente werden wir noch einzeln untersuchen; in allen stecken weitere Ambivalenzen, die in den grundlegenden Fragestellungen der Architektur bereits vorgezeichnet sind und gelegentlich zu überraschenden Figurationen aufwachsen können.

Vielleicht dürfen auch solche Gebilde, die nur aus Linien, Flächen und räumlichen Beziehungen entstehen, "Bilder" genannt werden. In seiner Poetik des Raumes" versucht Gaston Bachelard "den radikalen Unterschied zwischen dem Bild und der Metapher zu zeigen". Die Metapher habe keinen phänomenologischen Wert und sei "allerhöchstens ein fabriziertes Bild, ohne tiefere, echte, wirkliche Wurzeln". Im Gegensatz zur Metapher sei das Bild ein Werk der Einbildungskraft, und - "es stiftet Sein". (19/104-105)

c Universalität

Viele Mißverständnisse und Verkrampfungen sowohl im praktischen als auch im theoretischen Bereich der Architektur sind auf Unsicherheiten in den grundsätzlichen Fragen der Bedeutung zurückzuführen: Was bedeutet Architektur? Ist Architektur Kunst?

Das unklare Gefühl, Architektur wäre den anderen Künsten doch nicht ganz ebenbürtig, entspringt offenbar einer nüchternen Betrachtung: Architektur bildet nichts ab, und sie erzählt auch keine Fabel.

Vergeblich sind all die Versuche, das fehlende Sujet irgendwie zu ersetzen, all die Beteuerungen, daß Architektur z.B. die Geschichte ihres Entstehens erzählt oder die gesellschaftlichen Verhältnisse abbildet - darüber reden die anderen Künste ja nebenbei.

Vergeblich sind aber auch all die Vergleiche mit der - in ihrer Abstraktheit ohnehin unerreichbaren - Kunst der Musik; sie machen die Stummheit und die physische Schwere der Architektur nur allzu deutlich.

Ob die Sehnsucht latent bleibt oder manifest wird - Architektur will sprechen, hat aber kein Thema außer sich selbst. Gerne würde sie die Inhaltslasten auf sich nehmen, deren sich beispielsweise die Poesie in ihrem Bemühen, “Poésie pure” zu werden, entledigen wollte.

Daß sich im Umgang mit Kunst das Sujet überhaupt verselbständigen und die Bedeutung auf sich ziehen kann, hat seine Ursache in der hegelianischen Spaltung des Kunstwerks in Inhalt und Form - einer Auffassung, “die der Kunsttheorie große Schwierigkeiten bereitet hat”. (9/10) In engem Zusammenhang damit steht auch die Annahme, das eigentliche Ziel der Kunst sei das “Abbilden” oder das “Erzählen”, wobei es sich in Wirklichkeit nur um Mittel der Kunst handelt - eine Kategorie, in der auch das “Bauen” figurieren kann.

Kunst besteht nicht darin, jemandem Geschehenes oder Nichtgeschehenes zur Kenntnis zu bringen oder ihn über reale Eigenschaften eines Gegenstands zu informieren, sondern darin, ein Material so zu strukturieren, daß es ästhetisch wirksam wird, sei es nun ein literarischer Stoff, ein Farbstoff oder ein Baustoff.

Der Stoff selbst jedoch wird als Bestandteil des Kunstwerks zum “Ballast, den die Betrachtung abwirft”, wie Walter Benjamin schrieb. (6/253) Was übrig bleibt, ist offenbar die Struktur und die Bedeutung des Kunstwerks.

Was aber bedeutet ein Kunstwerk? Alles. Darin liegt seine Universalität. Um das zu erklären, greift man gern auf ein Zitat von Benedetto Croce zurück: “(...) jede echte künstlerische Darstellung ist sie selbst und das Universum, das Universum in dieser individuellen Form, diese individuelle Form als das Universum. In jedem Wort des Dichters, in jedem Geschöpf seiner Phantasie liegt das ganze Schicksal der Menschheit, alle Hoffnungen, Illusionen, Schmerzen und Freuden, Größe und Elend des Menschen; das ganze Drama des Wirklichen, das ewig auf sich selbst wächst und wird, leidend und genießend.” (11/145)

1934 definierte Jan Mukarovsky in seinem Vortrag “L’art comme fait semiologique” das Kunstwerk als “autonomes Zeichen”. (Dieser Begriff stiftete später Verwirrung, denn es wurde vermutet, daß damit eine Autonomie der Kunst angesprochen ist, wobei gerade Mukarovsky immer den gesellschaftlichen Bezug der Kunst betonte.) In der Autonomie des Zeichens kommt die Universalität des Kunstwerks besonders gut zum Vorschein.

Das Kunstwerk ist ein Zeichen ohne eindeutigen Sachbezug, es “meint” keineswegs jene Realität, die es mit seinem Thema und seinem Material mitteilt oder abbildet, sondern “den Komplex aller Realitäten, das Universum als Ganzes oder - genauer - die gesamte Lebenserfahrung des Autors bzw. des Aufnehmenden”. (9/146)

Wie ein - dem Umfang nach - kleines Kunstwerk eine Nahezu-Referentialität in ein ganzes Bedeutungs-Universum verwandeln kann, soll hier mit einem Gedicht von Ernst Herbeck dokumentiert werden (23/115):

Der Abend!

Guten Tag, grüßt ein
Herr, eine Dame
Überm Weg besonders
schön.

Dankend bekam der
Herr die Antwort
Guten Tag sagte sie
in den kühlen Abend
hinein

Es muß aber nicht immer die ganze Welt sein, worauf sich das Kunstwerk bezieht. Das autonome Zeichen kann "im Bewußtsein des Aufnehmenden eine Beziehung zu einem beliebigen Erlebnis oder einem Erlebniskomplex des Aufnehmenden anknüpfen". (9/35)

Damit wird auch der individuelle Beitrag des Rezipienten zu der sich konstituierenden Bedeutung des Kunstwerks hervorgehoben. Das Universum, das vom Kunstwerk "bezeichnet" wird, ist nicht für jeden dasselbe. Natürlich kann durch den Einfluß des Rezipienten auch jedes andersgeartete - z.B. referentielle - Zeichen sowie jeder beliebige Gegenstand zum autonomen Zeichen werden.

Wenn hier von Zeichen die Rede ist, dann soll auch die Prozeßhaftigkeit einer Semiose erwähnt werden. Umberto Eco beschreibt solche in Etappen sich gestaltenden Vorgänge besonders anschaulich. Allerdings spricht er hier nicht von einem einzigen, ganzheitlichen Zeichen, sondern von einem "Reizfeld", das viele einzelne Zeichen enthält.

"Im ästhetischen Reizfeld sind die Zeichen gebunden von einer Notwendigkeit, die sich von in der Sensibilität des Empfängers verwurzelten Gewohnheiten herleitet (sie ist das, was man Geschmack nennt - eine Art von geschichtlich sich herausbildendem Kodex); gebunden vom Reim, vom Metrum, von konventionellen Proportionen, durch ihren Zusammenhang mit dem Wirklichen, vom Wahrscheinlichen und den stilistischen Gewohnheiten gebunden von institutionalisierten Beziehungen, erscheinen die Zeichen als ein Ganzes, von dem der Rezipierende fühlt, daß es nicht zerstückelt werden kann. Er vermag die Bezüge nicht zu isolieren und muß den Gesamtbezug erfassen, auf den der Ausdruck ihn verweist. Das führt dazu, daß das Signifikat vielförmig und uneindeutig wird und daß die erste Phase des Verständnisvorgangs eben wegen ihrer Komplexität zugleich befriedigt und nicht befriedigt. Deshalb ein zweites Sichbeschäftigen mit der Botschaft, nun schon mit einem Schema komplexer Signifikate, die unausweichlich unsere Erinnerungen an frühere Erfahrungen ins Spiel gebracht haben; die zweite Rezeption wird darum angereichert sein durch eine Reihe begleitender Erinnerungen, die mit den beim zweiten Kontakt erfaßten Signifikaten in Wechselwirkung treten; diese Signifikate wiederum werden schon von Anfang an von denen des ersten Kontaktes verschieden sein, weil die Komplexität des Reizes von sich aus dazu geführt haben wird, daß die erneute Rezeption unter einer unterschiedlichen Perspektive, gemäß einer neuen Hierarchie der Reize, erfolgt. Der Empfänger, der seine Aufmerksamkeit erneut dem Komplex der Reize zuwendet, wird jetzt Reize in den Vordergrund stellen, die er vorher nur beiläufig aufnahm, und umgekehrt. In dem transaktiven Akt, bei dem das Arsenal der begleitenden Erinnerungen sich mit dem System der Signifikate verbindet, das bei der zweiten Phase zugleich mit dem in der ersten Phase aufgetauchten (jetzt als Erinnerung - als ‚harmonischer Oberton' - der zweiten Verständnisphase

fungierenden) System aufsteigt, gewinnt ein Signifikat Form, das reicher ist als das des ursprünglichen Ausdrucks. Und je mehr das Verständnis sich kompliziert, desto mehr erscheint die ursprüngliche Botschaft - so wie sie ist, konstituiert durch die Materie, die sie realisiert - anstatt verbraucht erneuert, bereit zu vertiefteren ‚Lektüren'. Es wird eine richtige Kettenreaktion entfesselt, wie sie typisch ist für jene Organisation von Reizen, die wir als ‚Form' zu bezeichnen pflegen. Diese Reaktion ist theoretisch unendlich, und sie endet faktisch, wenn die Form aufhört, dem Empfänger reizvoll zu erscheinen; doch in diesem Fall kommt offensichtlich das Nachlassen der Aufmerksamkeit ins Spiel; eine Art Gewöhnung an den Reiz, durch die einerseits die Zeichen, aus denen er sich zusammensetzt - wie ein zu lange betrachtender Gegenstand oder ein Wort, dessen Bedeutung wir uns immer wieder obsessiv vorgestellt haben (...)." (12/80-82)

An einer anderen Stelle befaßt sich Eco mit der Frage des interpretatorischen Spielraums, den sich der Rezipient einer poetischen Botschaft beläßt. Es geht dabei um "eine Dialektik zwischen interpretatorischer Treue und interpretatorischer Freiheit": "Einerseits versucht der Empfänger, die Aufforderung der Ambiguität der Botschaft aufzunehmen und die unsichere Form mit den eigenen Codes zu füllen; andererseits wird er von den Kontextbeziehungen dazu gebracht, die Botschaft so zu sehen, wie sie gebaut ist, in einem Akt der Treue gegenüber dem Autor und der Zeit, in der die Botschaft hervorgebracht worden ist." (11/165) Der Anteil der "Eigeninitiative", die der Empfänger entwickelt, kann freilich verschieden groß sein.

Allen diesen Feststellungen liegt eine wesentliche Tatsache zugrunde: daß nämlich das Kunstwerk keine prädeterminierte Bedeutung hat, die es bloß zu finden gäbe (so wie manchmal vermutet wird). Das Kunstwerk gleicht also nicht einem Kreuzworträtsel, in welches die entschlüsselten Bedeutungen brav einzusetzen wären, sondern wielmehr einem Flipper, bei dem es zu Bedeutungsanhäufungen kommt, indem die Betrachtung komplizierte und unberechenbare Wege durchläuft und diverse Punkte des Spielfelds berührt. Wie heißt es bei Eco? - "(...) das Signifikat wird ständig auf den Signifikanten zurückgeworfen und reichen sich mit neuen Echos an(...)."(12/79) Der MVS ist zwar ein durch eine ästhetisch ausgerichtete Intention bedingter Gegenstand, intentional jedoch kein Kunstwerk. Dennoch betrachten wir ihn als kunstähnlich; dies in dem Sinne, daß wir ihm - in Bezug auf seine Bedeutung - Universalität zuschreiben.

QUELLEN

zu den ausgewählten Texten



Marc-Antoine Laugier (1713 - 1769), vitruvianische Urhütte, Paris 1755

BRIEFE & INTERVIEWS

BI01_s08
Frank Lloyd Wright (1867 - 1959)
Im Briefwechsel mit Louis Henri Sullivan (1895 - 1983)

Quelle:
Ausgaben von Bruce Brooks Pfeiffer
Briefe von Frank Lloyd Wright an Architekten, Schüler, Bauherren
Birkhäuser Verlag Basel 1992

BI02_s13
Ludwig Mies van der Rohe (1886 - 1969)
Im Gespräch mit Christian Norberg Schulze
Interview (s403 bis s406)

Quelle:
Fritz Neumeyer
Mies van der Rohe - das kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst
Siedeler Verlag Berlin 1986

BI03_s16
Joseph Beuys (1921 - 1986)
Im Gespräch mit Achille Bonito Oliva
Interview (s105 - s139)

Quelle:
Achille Bonito Oliva
Eingebildete Dialoge
Merve Verlag Berlin 1992

BI04_s29
Oswald Matthias Ungers (1926 - 2007)
Im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist
Interview (s6 - s11)

Quelle:
Archplus 179
Oswald Mathias Ungers - Berliner Vorlesungen 1964 - 65
Arch+ Verlag Berlin 2006

BI05_s41
Giorgio Grassi (1935)
Im Gespräch mit Marco Romanelli für Domus
Interview (s253 - s261)

Quelle:
Giorgio Grassi
Ausgewählte Schriften 1970 - 1999
Quart Verlag Luzern 2001

BIOGRAFIEN

BG01_s50
Richard Buckminster Fuller (1895 - 1983)
Einflüsse auf meine Arbeit (s168 - s201)

Quelle:
Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften
Verlag der Kunst Dresden 1998

BG02_s66
Konrad Wachsmann (1901-1980)
Mit Mies in Chicago (s531 - s543)

Quelle:
Michael Grüning
Der Architekt Konrad Wachsmann - Erinnerungen und Selbstauskünfte
Löcker Verlag Wien 1986

BG03_s72
Benoît Mandelbort (1924 - 2010)
Schönheit und Rauhheit (s9 - s18)

Quelle:
Schönes Chaos
Mein wundersames Leben
Piper Verlag München Zürich 2012

BG04_s76
Aldo Rossi (1931 - 1997)
Wissenschaftliche Selbstbiographie (s108 - s150)

Quelle:
Wissenschaftliche Selbstbiografie
Verlag Gachnang & Springer Bern Berlin 1991

VORTRÄGE & AUFSÄTZE

VA01_s94
Igor Stravinsky (1882 - 1971)
Musikalische Typologie (s214 - s227)

Quelle:
Schriften und Gespräche
Schott Verlag Mainz New York 1983

VA02_s102
Martin Heidegger (1889 - 1976)
Bauen, Wohnen, Denken (s120 - s180)

Quelle:
Vorträge und Aufsätze
Neske Verlag Stuttgart 1997

VA03_s111
Italo Calvino (1923 - 1985)
Genauigkeit (s81 - s112)

Quelle:
Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend
Notizen zu nie gehaltenen Harvard Vorlesungen
Hanser Verlag München 1991

VA04_s124
Andrej Tarkowski (1932)
Die versiegelte Zeit

Quelle:
Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films
Kiepenheuer Verlag Basel 1989

VA05_s139
Jan Turnovsky (1941 - 1995)
Poetik und Architektur (s34 - s85)

Quelle:
Jan Turnovsky
Die Poetik eines Mauervorsprungs
Bauwelt Fundamente Basel 1987

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Leon Battista Alberti
De re aedificatoria
MIT Press Cambridge 1991 (Erstausgabe Florenz 1485)

Andrea Palladio
Quattro libri dell'architettura
Appresso Dominico de Francesci Venedig 1570

Vitruvius
Zehn Bücher über Architektur
Heitz Verlag Strassburg 1914

Konrad Wachsmann
Wendepunkt im Bauen
Krausskopf Verlag Wiesbaden 1959

Giorgio Grassi
La costruzione logica dell'architettura
Franco Angelli 1967

Christopher Alexander
A Pattern Language
Oxford University Press New York 1977

Leonardo Benevolo
La casa dell'uomo
Laterza Roma-Bari 1978

Christian Norberg Schulz
Genius loci
Landschaft - Lebensraum - Baukunst
Klett-Cotta Verlag Stuttgart 1982

Emil Haufmann
Von Ledoux bis Le Corbusier
Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur
Gerd Hatje Verlag Stutttgart 1985

Fritz Haller System Design
Bauten Möbel Forschung
Birkhäuser Verlag Basel 1989

Carlos Marti Aris
Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura
Città Studi Edizioni Milano 1990

Nikolass John Habraken
The structure of the ordinary
MIT Press Cambridge 1998

Paul Oliver
Dwelling - The Vernacular House - World Wide
Phaidon London 2003

“Zuletzt aber ist es gleichgültig, ob der Herde eine Meinung befohlen oder fünf Meinungen gestattet sind. - Wer von den fünf öffentlichen Meinungen abweicht und bei Seite tritt, hat immer die ganze Herde gegen sich.”

Friedrich Nietzsche - Die fröhliche Wissenschaft, 1882

IV